

Le rôle d'Henry Ivan Neilson artiste graveur enseignant  
dans l'évolution de la gravure au Québec.

Louise M. Fortin

Mémoire

présenté

au

Département de l'enseignement de l'art

comme exigence partielle au grade de  
Maîtrise ès Arts (L'enseignement de l'art)  
Université Concordia  
Montréal, Québec, Canada

Mars 1996

© Louise M. Fortin, 1996



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

335 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

335 rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-18460-9

Canada

## SOMMAIRE:

Le rôle d'Henry Ivan Neilson artiste/graveur/enseignant  
dans l'évolution de la gravure au Québec.

Louise M. Fortin

Cette thèse est une recherche historique de l'apport que Henry Ivan Neilson a eu au Québec en ce qui à trait la gravure. La formation artistique qu'a reçue Neilson, l'enseignement de la gravure qu'il a donné à l'Ecole des Beaux-Arts de Québec de 1921 à 1931, de même que la pédagogie actuelle utilisée pour cette technique sont analysés afin de voir s'il y a des similitudes ou/et des différences entre ces enseignements et ce que Neilson a pu apporter. Par la suite, les œuvres de Neilson et celles de ses contemporains en Europe et au Québec sont examinées en rapport avec la modernité, ainsi que celles de ses étudiants dans le but de retracer les influences de Neilson. Les implications qu'il a eues dans différentes associations et à la direction de l'Ecole des Beaux-Arts sont aussi présentées pour permettre de voir l'ensemble des éléments qui montre comment il a favorisé le développement de la gravure au Québec.

A mes amis(es) et à ceux de la gravure

## TABLE DES MATIERES

LISTE D'ILLUSTRATIONS .....	vi
-----------------------------	----

### Chapitres

1 INTRODUCTION .....	1
2 BIOGRAPHIE .....	9
3 CONTEXTE .....	18
4 ENSEIGNEMENT .....	29
Formation artistique qu'a reçue Neilson .....	31
L'enseignement de Henry Ivan Neilson .....	35
L'enseignement actuel de la gravure .....	41
Comparaison entre ces pratiques d'enseignement ..	47
5 OEUVRES .....	60
6 ASSOCIATIONS ET DIRECTORAT .....	87
Directorat .....	90
7 CONCLUSION .....	97

### Annexes

A PUBLICITE POUR L'EXPOSITION DE L'ECOLE .....	104
B ARTICLES SUR LES OEUVRES DE NEILSON .....	105
BIBLIOGRAPHIE .....	106

## LISTE D'ILLUSTRATIONS

Numéro	Page
1. Henry Ivan Neilson, Adrien Dufresne, Paul Bedard et Simone Hudon photographiés en juin 1930 par l'abbé Lebel. Musée du Québec, fonds documentaire Simone Hudon. ....	56
2. Seymour Haden, "Breaking-up of The Agamemnon", <u>The Art of Etching</u> , 289. ....	63
3. Henry Ivan Neilson, "(Three masted steamer going upriver past Quebec), titre non officiel". Collection du Musée des Beaux-Arts du Canada ....	63
4. James McNeill Whistler, "San Giorgio", <u>The Art of Etching</u> , 306 ....	64
5. Henry Ivan Neilson, "The Deepening of the St. Charles River," 1913, Collection du Musée du Québec, no. 34.491	64
6. James McNeill Whistler, "The Limeburner", de "Thames Set" 2 <sup>ème</sup> étape, 1859, <u>The great Painter-Etcher from Rembrandt to Whistler</u> , 248 ....	65
7. Henry Ivan Neilson, "Sous le Cap, Street Quebec", Collection du Musée du Québec, no. 34.698 ....	65
8. Clarence Gagnon, "Oxen Ploughing", 1904, Collection du Musée du Québec, no. 34.150. ....	71
9. Henry Ivan Neilson, "A Canadian Pastoral", 1915, Collection du Musée des Beaux-Arts du Canada. ....	71
10. Clarence Gagnon, "Le Mont St. Michel", 1907, Collection du Musée du Québec, no. 77.322. ....	72

11.	Henry Ivan Neilson, "Chapel, St. Pierre, Orleans Island", 1927, Collection du Musée du Québec, no. 34.474	72
12.	Herbert Raine, "Notre-Dame, Montréal", 1924-25, Collection du Musée du Québec, no. 42.140.	73
13.	Henry Ivan Neilson, "Basilica", 1928, Collection du Musée des Beaux-Arts du Canada, no. 28.523	73
14.	Simone Hudon, "Rue Sous-le-Cap à Québec", 1936, Collection du Musée du Québec, no. 84.42.20	77
15.	Albert Rousseau, "Autrefois", vers 1930, Collection du Musée du Québec, no. 73.368	77
16.	Simone Hudon, "Rue Couillard à Québec", vers 1940, Collection du Musée du Québec, no. 84.42.26	78
17.	Henry Ivan Neilson, "Champlain Street Quebec", 1911, Collection du Musée du Canada, no. 28.516	78
18.	Simone Hudon, "Québec vu du port", vers 1940, Collec- tion du Musée du Québec, no. 84.42.35	79
19.	Henry Ivan Neilson, "The Harbour Quebec", 1910, Collection du Musée du Québec, no. 34.486	79
20.	Henry Ivan Neilson, "The Old Blacksmith Shop Cap Rouge", 1919, Collection du Musée du Québec, no. 28.520	80
21.	Henry Ivan Neilson, "The Quebec Bridge Central Span", 1916, Collection du Musée du Québec, no. 34.494	80

J'ai tout mis en oeuvre pour retrouver les détenteurs des droits d'auteur sur les oeuvres reproduites dans cette thèse. Malgré mes efforts, il m'a été impossible de communiquer avec les titulaires des droits sur les oeuvres de Seymour Haden et James McNeill Whistler.

## CHAPITRE 1

### INTRODUCTION

En remontant "l'arbre généalogique" de l'enseignement de la gravure à l'Université Laval, l'endroit où j'ai reçu ma formation dans ce domaine, j'ai constaté que j'étais de "descendance directe" avec l'enseignement d'Henry Ivan Neilson. A l'Ecole des Beaux Arts de Québec, qui est présentement l'Ecole des Arts Visuels de l'Université Laval, les générations d'enseignants(es) de la gravure ont toutes étudiées ce médium à cette école. J'ai été d'autant plus intriguée lorsque j'ai lu, dans le rapport au Ministre de la Province de l'Ecole des Beaux-Arts de Québec de 1922/1923, ce qui suit "remarquons que l'Ecole des Beaux-Arts de Québec est la seule école au Canada qui fasse de la gravure (eau-forte)."<sup>1</sup> Cette trouvaille m'a amenée à me poser plusieurs questions sur mon ancêtre Neilson qui fut le professeur de gravure à l'ouverture de cette école. Ma question principale fut celle-ci: Quel fut le rôle d'Henry Ivan Neilson dans l'enseignement de la gravure et quelle fut sa contribution dans le développement de ce médium au Québec?

Il demeure qu'il est agréable d'imaginer et de fabuler sur comment aurait pu être l'évolution de la gravure au Québec sans l'influence de Henry Ivan Neilson. Est-ce que la différence n'aurait



été que de retarder de quelques années l'enseignement de ce médium au Canada ou si ce chaînon qui est Neilson a eu un effet boule de neige sur la progression de la gravure au Québec et au Canada?

Je tenterai de répondre à ces questions par l'entremise de neuf sous questions. Les voici: 1. Quelle fut la formation artistique qu'a reçue Neilson, particulièrement en gravure? 2. Quel était le contexte historique au Québec vis-à-vis les arts et la gravure, dans la période où Neilson enseignait? 3. Quelle était l'approche pédagogique que Neilson utilisait à l'Ecole des Beaux-Arts de Québec? 4. Est-ce qu'il jouait le rôle d'enseignant de type miroir, moniteur, mentor ou modèle<sup>2</sup>? 5. Comment enseigne-t-on la gravure aujourd'hui en rapport à la façon dont Neilson l'a enseignée et celle qu'on lui a apprise? 6. Comment étaient les oeuvres de Neilson en rapport à la modernité et celles qu'il y avait à l'époque en Europe et au Québec? 7. Est-ce qu'on peut retrouver des caractéristiques des oeuvres de Neilson dans les oeuvres de ses étudiants(es)? 8. Est-ce qu'il y avait une relation entre l'enseignement de Neilson et les oeuvres de ses étudiants(es) ou dans la pédagogie qu'ils(elles) ont adoptée dans leur carrière en éducation des arts? 9. Qu'a-t-il fait en dehors de son enseignement, soit par sa position dans différentes associations ou par son poste à la direction de L'Ecole des Beaux-Arts de Québec, qui ait pu faire avancer le médium de la gravure ou le rendre plus populaire?

Ces questions sont développées dans différents chapitres et un résumé des réponses est élaboré dans la conclusion. Voici dans quels chapitres on peut retrouver l'élaboration de chacune de ces questions: la première dans le chapitre intitulé Biographie; la seconde dans le chapitre intitulé Contexte; la troisième, quatrième, cinquième et une partie de la huitième dans le chapitre intitulé Enseignement; la sixième, septième et une partie de la huitième dans le chapitre intitulé Oeuvres; et la dernière, la neuvième dans le chapitre intitulé Associations et Directorat.

Afin de peindre le portrait de Neilson et de répondre à ces questions, une recherche de type qualitative et d'investigation historique a été faite. L'élaboration de cette thèse s'est faite d'abord à l'aide des bibliographies et d'informations sur Neilson retrouvées dans différents livres, encyclopédies et dictionnaires sur la gravure. L'enseignement que Neilson a donné et le contexte historique est reconstitué suite à des entrevues faites à quatre de ses étudiants(es) et à sa fille, ainsi qu'à l'aide d'articles de journaux et de lettres écrites à son sujet. La thèse de Jacques Wallot: La pédagogie de Borduas et celle de Dumouchel;<sup>3</sup> et la recherche de Leah Sherman: Anne Savage: A Study of Her Development as Artist/Teacher in the Canadian Art World, 1925-1950,<sup>4</sup> ont été utilisées comme guide de référence de façon à inspirer cette thèse. Ces trois professeurs qui ont enseigné les arts au Québec presque une génération après Neilson, avaient des similitudes et différences dans leur enseignement, entre eux et avec celui de Neilson. La comparaison

entre ces professeurs et Neilson n'est pas élaborée dans cette thèse, celle-ci se concentrant sur Neilson et non sur l'enseignement de l'époque. Par contre, l'enseignement qu'il a reçu est analysé à partir du livre que son professeur, Lumsden a écrit The Art of Etching.<sup>5</sup> En ce qui a trait à l'enseignement actuel de la gravure, celui-ci consiste dans cette recherche, en un compte rendu d'entrevues au sujet de l'enseignement qu'a reçu trois artistes/graveurs ainsi que l'enseignement que ces dernières offrent. Chacun de ces enseignements, dont le focus est le médium de la gravure, est analysé d'après le modèle de Stan Horner, "Teacher Art: Mirrors, Monitor, Mentors and Models"<sup>6</sup> ainsi qu'avec les trois aspects de l'enseignement des arts de Herbert Read qui sont " self-expression, observation and appreciation"<sup>7</sup> et l'approche centrée sur l'étudiant(e) de Carl Rogers.<sup>8</sup> Les comparaisons entre l'enseignement que Neilson a reçu en gravure, celui qu'il a donné, de même que la pédagogie actuelle utilisée pour cette technique sont analysées dans le but de voir les similitudes, les différences et partiellement les effets.

Par la suite les oeuvres des prédécesseurs européens, des contemporains(es) européens(es) et québécois(es) de Neilson sont scrutées pour retrouver les analogies avec celles Neilson et de voir s'il y a trace de la modernité. L'idéologie de la modernité qui était présente en Europe à l'époque où Neilson y vivait n'était pas si perceptible au Canada lorsqu'il est revenu au pays. En quelques mots, la modernité est définie dans cette recherche comme étant soit, la représentation plastique d'éléments de la vie moderne et

industrielle, ou et une manière de mettre l'emphase sur l'expression de l'artiste dans leurs oeuvres, plus que sur le sujet traité. Cette ideologie s'oppose aux règles de l'academie en art. Elle est plus amplement delimitée dans le chapitre intitule "Oeuvres", ainsi, on peut constater la façon dont elle est introduite dans les oeuvres gravees de Neilson et dans celles de quelques uns de ses étudiants(es). Ces liens entre la modernite et les oeuvres de Neilson sont exposés afin de demontrer l'aspect progressiste qu'il a eu dans le domaine de la gravure. Par les sujets que Neilson exploitait dans ses oeuvres, il apportait des éléments nouveaux dans les oeuvres gravées québécoises et canadiennes. Ses eaux-fortes se composent de paysages ruraux, de marines ou bien de portraits de la ville avec son aspect moderne de l'époque. Celles-ci ne sont pas seulement riches esthétiquement et techniquement, mais sont aussi des représentations de notre patrimoine quebecois.

Suite à l'analyse des oeuvres de Neilson et de son enseignement, des liens sont tirés entre sa carrière et celles de ses étudiants dans le domaine artistique et celui de l'enseignement des arts. A l'aide des entrevues faites aux étudiants(es) et aux articles de journaux, il a été possible de découvrir que plusieurs de ses étudiants(es) ont poursuivit le métier de graveur et/ou ont enseigné les arts a différents niveaux scolaires en utilisant une approche pédagogique parfois semblable à celle de Neilson.

L'enseignement de Neilson, ses oeuvres et sa position au poste de directeur de l'Ecole des Beaux-Arts et dans différentes

associations a fait de lui un personnage important pour la gravure au Québec et même au Canada. Ce qu'il a fait envers ce médium s'étend probablement plus qu'au Québec étant donné qu'il fût le premier au Canada à enseigner la gravure à l'eau-forte, qu'il a exposé ses oeuvres dans différentes villes du pays, et qu'il a été membre d'associations canadiennes.

Il est problématique de mesurer exactement l'impact que Neilson a eu sur ce médium étant donné qu'un niveau d'influence est difficilement quantifiable et qu'il est difficile d'imaginer l'impact de son absence dans ce médium. L'approche qualitative de cette thèse, le petit nombre d'entrevues de ses étudiants(es) et de ceux pour l'enseignement actuel de la gravure, en plus du fait que la mémoire des interviewés(es) et les informations disponibles sont affectés par une période de plus de soixante-cinq ans; ceci élimine la possibilité d'expliquer une théorie dans l'enseignement de la gravure. Par contre, elle peut être utilisée en tant que "pont" pour que des généralisations soient faites dans le domaine de l'enseignement de techniques ou d'art, et de l'impact des professeurs/artistes sur leurs étudiants(es).

Cette thèse s'adresse donc principalement à l'éducateur(rice) qui serait intéressé(e) à connaître et comprendre une facette de l'évolution de l'éducation artistique au Québec et du cheminement qu'a eu le médium de la gravure à l'époque de Neilson.

Etant donné qu'il n'existe pas actuellement de recherche faite sur Neilson ou sur l'enseignement de la gravure à cette époque, cette démarche est une contribution à l'expansion de nos connaissances sur le patrimoine artistique et pédagogique du Québec et du Canada.

En tirant des liens entre le passé et le présent en ce qui a trait à l'enseignement de la gravure, les oeuvres gravées et le cheminement d'un artiste/enseignant jusqu'à la carrière de ses étudiants(es), une référence additionnelle est construite dans le but d'être utilisée par des éducateurs(rices) ou/et étudiants(es) impliqués(es) dans la technique de la gravure ou même de l'art en général.

## NOTES

<sup>1</sup>Jan Bailleul, "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec 1921-1922", Rapport du Ministre, Secrétaire et Registraire de la Province, Québec, 1922, 9a.

<sup>2</sup>Stan Horner, "In Search of the Roots of Teacher Art: Mirrors, Monitors, Mentors and Models", Canadian Review of Art Education Research, 4 (1987): 49-56.

<sup>3</sup>Jacques Wallot, "La pédagogie de Borduas et celle de Dumouchel" (MA.Ed. diss., Montréal: Université Concordia, 1972).

<sup>4</sup>Leah Sherman, Anne Savage: A study of her Developments as an Artist/Teacher in Canadian Art World, 1925-1950 (Montréal: Université Concordia).

<sup>5</sup>Ernest S. Lumsden, The Art of Etching, Seely Service and Co., 1924; new ed., (New York: Dover, 1962).

<sup>6</sup>Stan Horner, "In Search of the Roots of Teacher Art: Mirrors, Monitors, Mentors and Models", Canadian Review of Art Education Research, 4 (1987): 49-56.

<sup>7</sup>Herbert Read, Education Through Art, 3d rev. ed. (London, 1956), 204-328.

<sup>8</sup>Carl R. Rogers, Le développement de la personne (Paris: Dunod, 1972) 210 cité dans René Durocher, "Le rôle de la technique dans l'éducation de l'art" (MA.Ed. diss., Montréal: Université Concordia, 1977), 4-7.

## CHAPITRE 2

### BIOGRAPHIE

Henry Ivan Neilson était un homme connu et apprécié par bien des gens et pour différentes raisons. Son talent artistique, sa contribution à l'Ecole des Beaux-Arts de Québec et dans différentes associations artistiques ont fait de lui un personnage important dans l'histoire de l'art au Québec et au Canada.

Un bel homme toujours de bonne humeur, modeste, réservé, honnête, bilingue, créatif, qui connaît bien son métier de graveur, avec des aptitudes pour la mécanique et la musique, plutôt conservateur, amical, consciencieux, généreux, attentionné, sont quelques qualificatifs que ses étudiants, amis et fille utilisent pour le décrire.

Dans la lettre adressée à M. Hoffman ancien professeur, confrère de Neilson, Paul Lavoie se remémore la personnalité de Neilson, suite à l'annonce de sa mort. Voici ce qu'il dit de lui :

Mieux que quiconque, vous avez pu vous rendre compte de la contribution artistique et pédagogique qu'il a apportée au progrès de l'Art chez-nous. Les nombreux citoyens qui le connaissaient et savaient apprécier ses qualités de compétence et de dévouement, ont toujours pensé qu'il avait été, dès le début, le pilier de l'Ecole de Québec. Vous savez qu'ils avaient raison. . . Outre de belles



oeuvres en peinture et gravure qui perpétueront, je le souhaite, sa personnalité. Aussi prudent que discret, mais d'une cordialité expansive, lorsqu'il constatait qu'il pouvait la témoigner en toute sûreté à ses amis, le regretté défunt laisse le souvenir d'un citoyen intègre, d'un artiste de réelle valeur et d'un professeur aussi compétent que dévoué à ses élèves. Sa mémoire sera toujours vénérée à Québec où il comptait de nombreux amis et admirateurs ainsi que des élèves qui étaient heureux de mettre en lui toute leur confiance.<sup>1</sup>

Neilson n'est pas devenu artiste, un des premiers graveurs au Canada, professeur et directeur respecté et convoité en s'asseyant sur ses lauriers. Ce fut après de longues études et beaucoup de travail acharné qu'il est devenu un pionnier dans l'enseignement de l'eau-forte et un homme important dans le développement de l'art au Québec et Canada. Dans les prochaines pages, une biographie plus détaillée sera présentée afin de bien comprendre le cheminement de sa carrière.

Henry Ivan Neilson est né le 27 juin 1865 à Québec, le plus jeune de treize enfants, d'ascendants familiaux qui laissent présager ses préoccupations artistiques. Son arrière-grand-oncle William Brown, son grand-oncle Samuel Neilson et son grand-père l'honorable John Neilson, se distinguèrent tous dans les débuts de l'imprimerie au Québec. Les deux premiers fondèrent respectivement La gazette de Québec en 1764 et le Magasin de Québec en 1792. John Neilson, quant à lui, hérita du journal fondé par William Brown. Grâce aux Neilson, qui importèrent d'Europe une presse à cylindres, Le Magasin de Québec fut le premier périodique du Bas-Canada à compter des

illustrations gravées. Du côté de sa mère, Laura Moorhead, son grand-père fut le capitaine qui dessina les fortifications de Québec.

Le père de Henry Ivan, John, arpenteur et explorateur de profession, avait parcouru les régions non cartographiées du Québec, de Terre-Neuve et du Labrador. Pendant plusieurs années, Henry Ivan Neilson a eu l'opportunité de suivre son père et participer à de nombreuses explorations. De ces voyages, Henry Ivan Neilson apprit énormément au contact de la nature: la vie des oiseaux, les fleurs sauvages, la navigation, l'escalade, le canotage et à admirer des paysages de plusieurs ports et différents endroits inexplorés. Le jeune Neilson développa alors des intérêts qui allaient se refléter dans les thématiques de son oeuvre gravé ultérieur.

Le journal le Chronicle Telegraphe, ajoute au sujet de Henry Ivan Neilson:

His early childhood he spent at "Dornal," Neilsonville, the family's country seat, near Quebec. His artistic temperament was conspicuous from his earliest years. "I cannot remember a time when I did not draw," said Mr. Neilson, later on. "I used to draw imaginary pictures of a habitant, with his horse and loaded berlines on his way to market, etc., etc., when I was a child of four or five," He lived in close contact with the French Canadian people, farmers and labourers and as a small boy spent, at Cap Rouge, many hours amongst the timber ships whom he afterwards described the characters with both keen realism and great poetical sense.

"If a man has any originality in him, it is bound to find its way out," said Mr. Neilson. One could not better resume his own career, for young Neilson was, for years and years, prevented from following his natural bent for Fine Arts.

But genuine vocations when thwarted are only intensified in strenght.<sup>2</sup>

Henry Ivan Neilson étudia au Séminaire de Québec et puis au Collège Sainte-Anne à Nicolet. Tout jeune encore, il révéla ses aptitudes à peindre à l'Académie Thomb à Québec. Celui-ci tenait une école privée où se dispensaient, outre l'enseignement primaire anglais, les mathématiques, les notions élémentaires du dessin et même du paysage classique. Par la suite, il développa un intérêt dans la machinerie et étudia pour devenir un ingénieur mécanique. En 1891 il joint Canadian Pacific Railway Compagny et travaille à Carlton Place, dans les Rocheuses et Vancouver. A son retour il passa sa deuxième classe d'ingénieur. Néanmoins, ses tendances naturelles pour la mécanique auraient pu l'orienter vers une carrière toute différente. De fait, on le retrouve adolescent, porteur d'un diplôme d'ingénieur-mécanicien. Et comme il affectionnait particulièrement la navigation on le vit s'embarquer sur différents paquebots. De 1891 jusqu'à 1895, il visite les Antilles, la Chine, l'Inde de l'oeust et le Japon. C'est au cours de ce voyage qu'il peignit ses premières toiles, qui étaient des marines. Sa fille raconte dans la biographie de son père, que lorsqu'il travailla comme superintendant ingénieur pour The Barbour Flax Milling Compagny; "His ability to draw made him an excellent draftsman and he was busy designing machinery for a mill that the company was building in New Jersey. One piece of machinery was contracted out to a firm in Scotland on the Clyde Banks outside Glasgow. Harry [Henry] was asked to go over to supervise the construction."<sup>3</sup> C'est alors que le jeune ingénieur

devient si attaché à la terre de ses ancêtres qu'il décide d'y rester et de commencer une nouvelle carrière.

Neilson s'inscrivit à Glasgow School of Art de 1896-1897 pour y étudier la peinture et le dessin. D'après les registres de cette école, il s'inscrit pour un an seulement et en tant que graveur professionnel, ayant probablement déjà acquis une formation dans les techniques de la gravure pendant qu'il travaillait comme dessinateur industriel. L'année suivante, il loua un atelier à Paris et y étudia à l'Académie Delécluze. Pendant cette période, il prit avantage, avec d'autres étudiants, à visiter des galeries italiennes de la peinture, en particulier celle de Florence, Rome, Naples, Venise et Milan. En 1898-1899 il étudia à l'Académie de Saint-Gilles à Bruxelles sous la tutelle du célèbre artiste professeur Alfred Cluysenaer. Il retourna s'installer à Kirkcudbright et y resta dix ans. Il exposa ses œuvres à Edimbourg, Glasgow, Liverpool, Manchester, Londres, Paris et Dresden. En 1901, il était reçu membre de Society of Scottish Artists et de Etchers Edinburgh Arts Club. Quelques années plus tard, il retourna sur le continent et visita l'Italie, puis de nouveau la France afin d'y raffiner son art au contact des grands peintres, paysagistes et portraitistes du début de notre siècle. Le journal le Chronicle Telegraphe, mentionne à ces propos:

Let us say shortly that settling at Kirkcudbright, he could not have made better choice of an artistic atmosphere. He there came in close contact with numerous artists whose society was of the greatest benefit to him and amongst whom were E. Hornell, W. MacGeorge, J. Copeland, E. Geddes, R.C. Crawford, D.Y. Cameron, Robert

Burns. Good critics are absolutely essential to artistic progress. Both his confreres and newspapers were of great help to Mr. Neilson. . . . On his return to Scotland, Mr. Neilson became interested in the study of etching, the artistic society of Kirkcudbright having contributed to the utmost to full expansion of his abilities. He excelled in this branch of Fine Arts, working under the celebrated etcher Lumsden."<sup>4</sup>

C'est environ après quinze ans de formation en Europe, c'est à dire en 1910 que Neilson revient s'installer à Québec où vivaient les siens depuis de longues années. Il fit l'acquisition d'une presse européenne et continua sa carrière artistique qu'il avait si bien fait fleurir en Europe. Il se maria avec Matilda Anne Green à Toronto en 1911 et continua de faire de la gravure, peinture à l'huile et aquarelle. Neilson présenta ses gravures et ses toiles aux expositions de la Royal Canadian Academy à partir de 1912. Sa réputation d'aquafortiste continua à grandir, c'est ce que l'on pouvait constater dans l'exposition de 1914 au Canadian Art Club de Toronto, car il exposa douze de ses eaux-fortes dans une exposition collective consacrée exclusivement à la peinture, et ce, malgré la participation de Clarence Gagnon. C'est en 1915 qu'il fut un personnage important dans l'organisation des artistes de Québec afin d'offrir des peintures à un encan pour le Canadian Artists' Patriot Fund. Il fut aussi le premier président et membre fondateur de la Society of Quebec Artists. En 1916, il est connu comme artiste canadien et fut élu Associate of the Royal Canadian Academy. De 1919 à 1921, Neilson travaille dans son studio à Toronto, où il se lie d'amitié avec les membres du Groupe des Sept. Il organise également des expositions

à la Mackenzie Art Gallery. Par ailleurs, il exposa fréquemment à Québec, Montréal et Toronto où il avait un studio jusqu'à ce qu'il ait une offre du gouvernement de la province. Cet emploi fut offert en 1921 et consistait à enseigner la gravure, la peinture et le dessin dans la nouvelle et première Ecole des Beaux-Arts de Québec. Comme le dit sa fille dans la biographie de son père: "This was another crucial decision. The promise of a steady income to meet the needs of the family [3 enfants] probably tipped the balance and he accepted."<sup>5</sup> Il savait probablement que le fait d'enseigner le limiterait dans sa production artistique.

Il enseigna à cette école de 1921 jusqu'à sa mort et devint directeur en 1929. Pendant ces années, il enseigna principalement la gravure, le dessin et la peinture, mais il enseigna en outre la perspective, le dessin anatomique et les arts décoratifs. La qualité de la formation qu'a reçue Neilson en Europe, et la presse qu'il possédait, allaient rendre possible un enseignement formel de la gravure à Québec. La seule école au Canada qui fasse de la gravure plus précisément de l'eau-forte. Il forma plusieurs artistes et certains devinrent très connus, par exemple: Alfred Pellan, Simone Hudon, Albert Rousseau, Omer Parent, Henry Beaulac, etc... . Ces derniers lui attribuèrent la formule de l'atelier libre, où chacun pouvait poursuivre ses propres objectifs.

Le 27 avril 1931 Neilson meurt suite à une maladie qui l'empêcha de terminer la murale "Le premier conseil souverain", au palais législatif, qu'il avait entrepris avec l'aide de Maillard. On peut

constater, tout de suite après sa mort, que sa carrière d'artiste fût très prolifique, le Canada possédait une collection d'environ 25 gravures à la Galerie Nationale d'Ottawa, une autre collection de cinquante gravures au Musée du Québec ainsi que de nombreuses huiles, aquarelles et gravures dans sa maison de Grande-Allée et dans différentes galeries et bibliothèques privées. L'habitant canadien, les paysages ruraux, la ville de Québec et son aspect moderne, les ports et la voie maritime de Québec ont été bien représentés dans ses oeuvres.

En guise de clôture pour cette courte biographie, voici une dernière citation qui rend bien grâce à un personnage important dans le patrimoine de l'art au Québec et Canada et en particulier à celui de la gravure. Paul Lavoie échange ces quelques lignes dans sa deuxième lettre à Hoffman au sujet de Neilson, suite à sa mort.

C'est cette inspiration nationale qui lui assura, en même temps que des succès et une admiration bien mérités, une si grande place dans notre vie artistique. Sa mort, aussi, est-elle une lourde perte pour les arts du Québec et du Canada. . . .

. . . De tous les éloges qui seront faits du défunt et des mérites dont on reconnaîtra chez-lui la valeur nationale, ceux qui concernent son enseignement sont les plus dignes d'être signalés. Si un artiste se survit dans ses oeuvres, c'est surtout dans ses élèves qui sont ses "disciples" qu'il passe à la postérité. Cet aspect de la carrière de M. Neilson m'a toujours frappé et son importance vous est trop manifeste."<sup>6</sup>

## NOTES

<sup>1</sup>Paul Lavoie, Lettre à Hoffman, 27 avril 1931, Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621/16/2.

<sup>2</sup>Paul Lavoie, "Henry-Ivan Neilson, An Appreciation", Chronicle Telegraph, Québec, 3 août 1931.

<sup>3</sup>Helen R. Neilson, Interviewé par auteur, 18 juin 1990, Montréal, 10.

<sup>4</sup>Paul Lavoie, "Henry-Ivan Neilson, An Appreciation", Chronicle Telegraph, Québec, 3 août 1931.

<sup>5</sup>Helen R. Neilson, Interviewé par auteur, 18 juin 1990, Montréal, 15.

<sup>6</sup>Paul Lavoie, Lettre à Hoffman, 28 avril 1931, Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621/16/2, 1-2.



## CHAPITRE 3

### CONTEXTE

Afin de mieux situer l'apport d' Henry Ivan Neilson à la gravure au Québec et au Canada, voici un bref survol du contexte historique dans lequel il a vécu en tant qu'artiste, professeur et directeur. Pour mieux comprendre ce qu'il a apporté, il est important de savoir ce qu'il y avait avant et pendant son influence.

Tout d'abord une brève description de l'importance ou le niveau d'intérêt qu'a la gravure au Québec et au Canada, les associations relatives à ce médium ainsi que son enseignement. Etant donné que l'enseignement formel de la gravure ne se fait pas au Québec avant l'ouverture de l'École des Beaux-Arts de Québec, celle-ci joue un rôle important dans le développement de ce médium. Un léger coup d'oeil est porté à la raison d'être de cette école, le type de formation qu'elle a offert. Pour finir, une brève description de sa clientèle et de l'atmosphère qui y régnait à l'époque de Neilson. Il est toujours bon de savoir comment est le milieu de travail de quelqu'un, avant de juger de sa contribution.

Un passage du livre de Denis Martin, L'estampe au Québec 1900-1950 situe l'intérêt qu'il y avait au Québec et au Canada envers la gravure. Voici ce qu'on y retrouve:

Vers les années 1889 l'intérêt pour l'eau-forte artistique prenait à peine naissance au Canada. En 1885, à Toronto, la première et éphémère société d'aquafortistes, l'Association of Canadian Etchers, avait vu le jour. Mais c'est toutefois qu'au début du XXe siècle qu'un réel engouement pour l'estampe atteignit les artistes canadiens. Vers 1904, la création du Graphic Art Club qui allait devenir la Canadian Society of Graphic Art (CSGA) et, entre 1916 et 1918, de la Society of Canadian Painter-Etchers and Engravers (CPE), allaient témoigner de cet essor surprenant.

Au Québec, l'intérêt pour la gravure sera marqué, pendant les trente premières années du siècle, par l'aventure individuelle de plusieurs artistes qui allaient concourir à en faire connaître les techniques, celle de l'eau-forte en particulier.

Comme il n'existe à proprement parler aucun enseignement de la gravure au Québec au tournant du siècle en dehors de la formation dispensée par les ateliers de lithographie et de photogravure commerciale qui alimentent les journaux illustrés, les artistes canadiens vont rapporter de leurs voyages d'études en Europe cette nouvelle sensibilité envers l'estampe.<sup>1</sup>

C'est en 1921 que naît l'École des Beaux-Arts de Québec qui sera le premier berceau de l'enseignement de la gravure. Cette école qui était située sur l'ancien site de l'Ancienne École des Arts et du Dessin; école qui par l'ouverture de l'École Technique n'avait plus raison d'être. L'École des Beaux-Arts de Québec fut créée dans le but d'offrir plus qu'une simple école de dessin, mais de former à la fois professeurs et élèves qui pourraient s'employer dans diverses carrières; tel que l'Art et l'Industrie sans compter les élèves architectes. On peut voir dans le rapport annuel de l'École des Beaux-Arts de Québec au Ministre, Secrétaire et Registraire de la

Province de 1921-22, pourquoi cette nouvelle école fût créée. Voici ce que ce dernier dit:

L'enseignement des beaux-arts réclamait une attention plus spéciale. Après des essais nouveaux, nous avons cru le moment venu de fonder deux écoles spéciales des beaux-arts, à Québec et à Montréal. C'était répondre aux sollicitations pressantes de nombreux élèves, anxieux de s'initier aux beautés de l'art et donner à notre province l'occasion de voir manifester le talent de ses enfants.<sup>2</sup>

Le gouvernement politique de l'époque comprit que les beaux-arts devaient, au même titre que les lettres et les sciences, entrer dans l'instruction générale. Une de ses publicités à l'égard de l'Ecole des Beaux-Arts affirme:

Cette nécessité, nationale au premier chef, que l'éducation esthétique du peuple canadien fut immédiatement admise dans toutes les classes de la société. Dès les débuts, les élèves affluèrent nombreux dans les écoles des Beaux-Arts de Québec et de Montréal, pour y acquérir la connaissance du Beau dans toutes ses manifestations plastiques.<sup>3</sup>

Le gouvernement de cette époque disait que l'enseignement artistique était organisé, dans la province, de façon conforme aux données de la pédagogie et aux besoins économiques de notre pays. Il disait que ce qu'il voulait, c'était du travail personnel chez les élèves, travail par lequel ils prouveront réellement leurs talents.

Athanase David qui était le secrétaire de la Province de Québec à l'époque raconte dans une lettre adressée au directeur de l'ordre de Montréal: "Je ne saurais trop encourager pour ma part l'orientation de la jeunesse vers ces carrières réputées à tort ingrates car le

champ est toujours libre pour le talent solide ou original, soit un architecte, soit un peintre soit dans le domaine encore peu encombré du dessin publicitaire."<sup>4</sup>

Le gouvernement et le public supportaient assez bien l'Ecole des Beaux-Arts. Par contre la tendance populaire semblait plutôt porter vers un support qui voulait développer l'aspect industriel de l'art, plus que son côté créatif et expressif. On peut voir la perception de l'art d'un échantillon du public en lisant une publicité dans le catalogue d'exposition des travaux des élèves de l'Ecole des Beaux-Arts de Québec de juin 1921, à l'Hotel du Gouvernement. Cette publicité qu'on retrouve dans l'annexe A de cette thèse, insiste sur l'importance d'encourager la formation d'artistes à l'Ecole des Beaux-Arts de Québec et d'ouvriers aux écoles techniques car, elle affirme que ce sont qui assureront le succès de l'industrie canadienne qui par la suite fera fleurir l'art.

A l'Ecole des Beaux-Arts de Québec l'orientation des cours avait plus ou moins tendance à suivre le courant populaire, c'est-à-dire un art utile à développer l'industrie. Le cours de gravure n'y échappe pas. C'est ce qu'on peut constater dans les courts extraits tirés des rapports au ministre écrit par le directeur de l'école, Bailleul en 1923 et dans celui de 1929 écrit par Neilson.

Le cours de gravure (eau forte) a été très sérieusement suivi et a donné d'excellent résultats. Nous tenons à propager cet art, vu son utilité dans le pays. Remarquons que l'Ecole des Beaux-Arts de Québec est la seule école dans le Canada qui fasse de la gravure (eau forte).<sup>5</sup>

Le cours de gravure a donné cette année des preuves de son développement utilitaire. Plusieurs élèves ont exposé dans les galeries particulières, quelques uns de leurs travaux, et presque tous les ont vendus. Cette section de notre enseignement promet pour l'avenir un débouché pour nos élèves.<sup>6</sup>

Par ces citations, on remarque que la gravure a une place importante à l'Ecole des Beaux-Arts de Québec et au Canada étant donné que c'est le seul endroit où on y enseignait ce médium. Pendant les années vingt, ce n'est pas seulement la popularité de la gravure qui grandissait mais l'école où elle était enseignée. L'école des Beaux-Arts de Québec qui fut ouverte le 21 janvier 1921, dont son programme calqué sur celui de l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Paris, comprenait: trois professeurs français (européens) incluant le directeur, Jan Bailleul et le seul canadien Neilson. Lors de sa première année d'ouverture, il y avait 415 étudiants(es), moitié femmes et moitié hommes de quinze ans et plus. On y enseignait: la sculpture, la peinture, le dessin, la gravure, l'architecture, les arts décoratifs, la perspective et un conférencier venait pour l'histoire de l'art.

Malgré la crise économique de 1929, l'Ecole des Beaux-Arts de Québec ainsi que la gravure continue son expansion. A la mort de Neilson en 1931, le personnel était constitué de neuf professeurs masculins, autant canadiens qu'européens, incluant Neilson comme le directeur. Le total des étudiants de jour était de 234 hommes, 249 femmes, 46 religieux et/ou religieuses, le soir 272 étudiants(es) en octobre et 218 étudiants(es) en mars. On y enseignait: le modelage,

la peinture, l'art décoratif, la gravure, le dessin anatomique, l'architecture, la construction, la perspective, les mathématiques, la chimie, la physique et un conférencier venait pour l'histoire de l'art. Comme on peut le constater avec ces chiffres, le contexte économique de la fin des années vingt n'a pas trop affecté l'enseignement de l'art dans cette école.

Afin d'avoir une meilleure idée des lieux physiques où Neilson a passé une partie influente de sa carrière, voici un extrait tiré du recueil de Léo Blet, bibliothécaire de l'École des Beaux-Arts de Québec, sur l'historique de cette école. Il la présente comme suit:

Qui ne connaît à Québec cette bâtisse remodelée de la rue St-Joachim, l'entrée est d'un aspect majestueux, son escalier de style Louis XVI et ses statues antiques et bas-reliefs Renaissance nous dit que nous sommes de suite dans un sanctuaire des Beaux-Arts; une bibliothèque qui comprend au delà de 2000 volumes plus revues et manuscrit tant qu'architecture et Arts Décoratifs.<sup>7</sup>

L'auteur continue sa description physique de l'école en disant qu'il y avait: deux vastes salles pour la peinture, une pour le dessin, plusieurs pour l'architecture et une pour la gravure avec équipement moderne et deux autres vastes salles en bas pour la sculpture. L'école avait un atelier de moulage avec une superbe collection de plâtres, modèles de la renaissance, ainsi qu'une superbe collection de gravures sur acier reproduisant les grands chefs-d'oeuvre de l'antiquité et des plus célèbres écoles européennes.

L'Ecole des Beaux-Arts de Québec était une école où l'on apprenait pas seulement à faire de l'art mais aussi à le promouvoir. C'est par le biais d'expositions que les étudiants ont pu présenter leurs oeuvres et les vendre. C'est en 1923 que s'ouvre la première exposition officielle de l'école dans la vaste salle du Café de l'Hotel du Gouvernement Provincial. Plus de 1000 travaux furent exposés, comprenant 300 dessins, 175 peintures, 350 croquis fait en quinze minutes, dont 40 gravures et eaux-fortes, 120 sculptures, 50 arts décoratifs, 70 projets d'architecture, 60 planches d'anatomie.<sup>8</sup> On y accorda des prix au meilleur(e) de chaque discipline. A chaque année, les expositions de différente envergure se répétaient. Ces expositions faisaient connaître les exposants et leurs travaux au public et l'éduquaient sur l'art. Comme le dit David le secrétaire de la province: "La progression se fait sentir et nous constatons que le Canada sort peu à peu de sa torpeur et entre dans le domaine des arts grâce à nos nombreux professeurs et à nos religieux diplômés qui dissiminés dans la province enseignent à leurs jeunes disciples l'art du dessin si utiles à nos artisans et ouvriers."<sup>9</sup>

Pour terminer en ce qui concerne un des lieux les plus importants où Neilson a pu influencer le développement de la gravure, c'est-à-dire l'Ecole des Beaux-arts de Québec, voici quelques citations tirées d'interviews de ses étudiants à son sujet. Ces courts extraits donnent un bref aperçu de l'atmosphère qui régnait à l'école lorsque Neilson enseignait et/ou était directeur.

Parent, étudiant de Neilson de 1922 à 1926 et sa femme qui a étudié à l'Ecole des Beaux-Arts de Québec en même temps, parlent de l'école en ces termes:

- Parent: "Et là-dedans il y avait des gens, des gens.. des fonctionnaires qui des fois en descendant du bureau venaient faire du modelage. Il y avait des journalistes, des médecins, des avocats, des gens de toutes les classes. . . Un dollar, ils s'inscrivaient et ça donnait l'année gratuitement. On n'avait qu'à payer son matériel. . . .<sup>10</sup>

- Parent: "C'était comme une grande famille. . . . L'ambiance, c'était imbattable."

- Mme Parent: "L'ambiance, ça pouvait pas jamais être mieux. C'était une atmosphère d'atelier, chaud, confortable, . . . Il n'y avait pas de compétition. Les gens étaient contents quand quelqu'un faisait quelque chose."

- Parent: "Il n'y a jamais eu d'école [de courant de pensée]".<sup>11</sup>

Malgré le popularité de l'école vis-à vis le public, selon Parent, l'art et les artistes étaient perçus comme ceci:

Ils étaient un peu fous, c'était l'impression que tout le monde avait. . Il y avait des artistes qui crevaient de faim partout, on parlait de la bohème et puis tout ça. C'était plutôt le côté moral, qui était mal vu, c'était des nus, c'était des nus en plâtre mais il y en avait des vivants aussi, mais ceux qu'on voyait dans l'entrée de l'école étaient des plâtres. . . . Après ça quand les religieuses et les frères ont commencé à venir, ça s'est calmé un peu".<sup>12</sup>

D'après les rapports au ministre, on peut voir que les femmes ont eu leur place comme étudiantes, artistes pendant le règne de Neilson et comme professeurs à l'Ecole des Beaux-Arts de Québec après sa mort, dont Simone Hudon qui fut recommandée par Neilson



pour lui succéder dans l'enseignement de la gravure. Parent explique que c'était un endroit où il n'y avait pas de discrimination en ce qui concerne le choix des professeurs féminins ou masculins. Par contre, le salaire des femmes, étant réglé par l'état, s'avérait beaucoup moindre que celui des hommes. Ce constat vient achever la description du contexte historique où Neilson a enseigné la gravure. Quant à l'art lui-même il sera davantage élaboré dans le chapitre qui traite des oeuvres.

## NOTES

<sup>1</sup>Denis Martin, L'estampe au Québec, 1900-1950 (Québec: Musée du Québec, 1988), 21.

<sup>2</sup>Jan Bailleul, "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec 1921-1922", Rapport du Ministre, Secrétaire et Régistrare de la Province, Québec, 1922, 9a.

<sup>3</sup>Publicités à l'égard de l'Ecole des Beaux-Arts de la Province de Québec, Québec, Archives de l'Université Laval, Fond Galarneau, 2.

<sup>4</sup>Athanase David, Lettre à M. Olivar Asselin, au Journal de l'Ordre, 8 mars 1935, cité dans Léo Blet, l'Ecole des Beaux-Arts de Québec, Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621/16/2, 8.

<sup>5</sup>Jan Bailleul, "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec 1922-1923", Rapport du Ministre, Secrétaire et Registraire de la Province, Québec, 1923, 294.

<sup>6</sup>Jan Bailleul, "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec 1928-1929", Rapport du Ministre, Secrétaire et Registraire de la Province, Québec, 1929, 318.

<sup>7</sup>Léo Blet, "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec", Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621/16/2, 3-4.

<sup>8</sup>Léo Blet, "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec", Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621/16/2, version écrite en cursive, 8.

<sup>9</sup>Léo Blet, "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec", Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621/16/2, 21.

<sup>10</sup>Omer Parent et Mme. Parent, Interviewé par auteur, 26 oct. 1989, Montréal, 7.

<sup>11</sup>Ibid., 26.

<sup>12</sup>Ibid., 48.

## CHAPITRE 4

### ENSEIGNEMENT

Dans ce chapitre, une brève étude est présentée sur la formation que Neilson a reçue, et celle qu'il a offert tandis qu'un autre point traitera de la formation de quelques professeurs qui enseignent actuellement et de leur pédagogie. Chacun de ces enseignements, dont le focus est le médium de la gravure, est présenté et par la suite analysé d'après le modèle de Stan Horner, "Teacher Art: Mirrors, Monitor, Mentors and Models"<sup>1</sup> ainsi qu'avec les trois aspects de l'enseignement des arts de Herbert Read qui sont "self-expression, observation and appreciation"<sup>2</sup> et l'approche centrée sur l'étudiant(e) de Carl Rogers.<sup>3</sup>

Voici un bref résumé de ce que veulent dire les termes mentionnés ci-dessus. Ils sont traduits et définis comme suit. Pour le modèle de Horner: Le professeur qui joue le rôle de miroir signifie qu'il amène l'étudiant(e) à se voir, à s'identifier subjectivement, à reconnaître ce qu'il fait, à réfléchir sur ce qu'il y a déjà, c'est une image plus extérieure de lui(elle). Celui(elle) qui joue le rôle de moniteur aide l'étudiant(e) à faire une reconstruction subjective de ses croyances fondamentales et à donner une signification à son répertoire passé. Il(elle) veille à ce que l'étudiant(e) soit à l'écoute

de lui-même(elle-même). Le professeur qui joue le rôle de modèle démontre des choses afin que l'étudiant(e) soit conscient(e) de ses manques et de ce qu'il(elle) peut ensuite accomplir. Le rôle de mentor est plutôt comme un guide spirituel, il(elle) aide à articuler ses idéologies, à réactiver la mémoire et l'imagination afin de retravailler les sélections de la position idéologique déjà en place.

En ce qui concerne les trois aspects de l'enseignement de Read voici comment ils sont interprétés pour cette recherche. Le premier aspect est l'expression de soi, qui généralement, ne peut être enseigné, cependant le rôle du professeur est celui d'un guide qui aide à stimuler l'inspiration de l'étudiant(e). Le deuxième est l'observation, qui est presque entièrement selon Read une habileté acquise et dont le rôle de l'enseignant est d'aider l'étudiant(e) à clarifier sa connaissance conceptuelle, à développer sa mémoire et à faire des choses qui visent à améliorer ses activités pratiques. Le troisième est l'appréciation, qui est une réponse d'un individu(e) à d'autres façons de s'exprimer par différentes personnes, ce qui peut sous-entendre l'histoire de l'art.

Ces modèles et aspects de l'enseignement sont utilisés dans cette recherche comme outils d'analyse tout comme l'approche centrée sur l'étudiant(e) de Carl Rogers. Dans cette approche, il s'agit essentiellement pour le professeur de faire en sorte que l'étudiant(e) découvre dans ses propres liens avec son environnement, la variété des problèmes à résoudre pour son propre bénéfice, et de lui offrir la possibilité de les choisir comme sujet d'étude.

Il doit être clair, après ceci, que l'enseignant placera sa confiance fondamentale dans la tendance des étudiants à s'affirmer eux-mêmes. L'hypothèse sur laquelle il veut construire est que les étudiants qui sont en contact effectif avec la vie désirent apprendre, veulent mûrir, cherchent à trouver, espèrent maîtriser, désirent créer. Il jugera que sa fonction consiste à développer une relation personnelle avec ses étudiants et un climat dans sa classe tel que ces tendances naturelles arrivent à pleine maturité. <sup>4</sup>

Dans les analyses qui suivront, lorsqu'une des approches ou aspects de l'enseignement n'est pas mentionnés dans les rapports de l'enseignement que Neilson a reçu ou celui qu'il a donné ou même celui de l'enseignement actuel de la gravure, ceci ne veut pas dire que cet aspect ou cette approche sont absents de l'enseignement fait par ces personnes, mais plutôt qu'il est difficile de le retracer avec le type d'informations qui étaient disponibles.

#### FORMATION ARTISTIQUE QU'A REÇUE NEILSON

La formation artistique qu'a reçue Henry Ivan Neilson s'est fait à Glasgow School of Art en 1897, à Paris à l'Académie Delécluze, à Saint-Gilles Lez-Bruxelles Académie des Beaux-Arts 1898-1899 sous la tutelle du professeur Alfred Cluysenaer artiste/peintre. Néanmoins, celle qui est la plus importante pour cette recherche est tout particulièrement sa formation en gravure. C'est au Edinburgh College of Art à compter de 1908 que Neilson parfit son métier de graveur sous la tutelle du graveur Ernest S. Lumsden, membre de

Royal Scottish Academy et auteur d'un célèbre manuel sur l'eau-forte.

Il est difficile de retracer le type d'enseignement de cet artiste/graveur/enseignant qui a vécu il y a si longtemps. Le temps qui s'est écoulé et la distance rendent difficile les démarches qui permettraient de connaître la façon dont Lumsden a enseigné. Par contre, ce dernier a écrit un merveilleux livre qui s'intitule The Art of Etching. Ce dernier explique en détails les techniques de l'eau-forte, ses problèmes, ses solutions, son histoire, ses artistes et s'adresse à des étudiants(es) débutants(es) ou plus expérimentés(es).

Dans ce bouquin, on peut retrouver un aperçu des croyances de Lumsden en ce qui concerne ce médium et indirectement son enseignement. Comme il le dit lui-même, suite à la demande d'écriture d'un livre sur ce sujet, "I soon became so intensively interested in finding out what I really did believed, both concerning the art and its exponents, that I could think of nothing else and, for good or ill, the book had to be written."<sup>5</sup>

Voici quelques croyances qu'il avait vis-à-vis ce médium et ce que les étudiants(es) devraient faire lorsqu'ils le pratiquent. Lumsden dit que l'eau-forte n'est pas un médium qu'on peut faire occasionnellement avec de longs intervalles d'arrêt, sans mettre en péril la mémoire ou la dextérité. Il poursuit en prévenant l'étudiant(e) et dit:

Another point that the student should remember is that, though he may take as long as is desired over the preparations for an etching, he must have the idea, finally, complete - either set down in another medium or in his head - before beginning upon the actual plate. The more clearly he is able to visualize the desired result in imagination, the more chance of the lines being put down with vigour and spontaneity: two of the most important qualities that a really fine plate should possess.<sup>6</sup>

Il ajoute que c'est une des erreurs les plus communes, que commet l'étudiant(e), en n'ayant pas d'idée en tête avant de commencer. Car ce médium n'est pas comme la peinture qui peut cacher les traces de plusieurs essais. Un autre élément qu'il considère primordial et que l'étudiant(e) doit posséder est la patience en plus d'être prêt à gaspiller plusieurs plaques non seulement au début mais tout au long de sa carrière. Il écrit :

One must never be afraid of making mistakes, but always of giving up because of them. The plates which do come off make it all well worth while. If the student thinks he has something definite to say in etching - having probably seen good work done by others in the medium, and feeling drawn towards it as sympathetic to the expression of what he himself sees - then by all means let him go ahead and try his hand. Only, let him go at it boldly, and having made a mess of one plate, start making a mess of a second.<sup>7</sup>

Cette citation et d'autres parties du livre laissent sous-entendre qu'il utilise le rôle d'un enseignant de type moniteur, car l'auteur stimule l'étudiant(e) dans son développement créatif et expressif et par la même occasion l'amène à donner une signification à son répertoire passé. Lumsden fait confiance en l'étudiant; on peut le



voir lorsqu'il suggère de faire un dessin ou une esquisse avant de s'attaquer à une plaque et qu'il ajoute par la suite: "Of many other masters I have definite opinions on the same subject, but the students is as able to form his own as to read mine."<sup>8</sup> Un enseignant de type moniteur peut aider de cette façon un étudiant(e), c'est à dire en l'encourageant à faire une reconstruction subjective de ses croyances fondamentales et pour qu'il(elle) soit à l'écoute de lui-même (elle-même).

L'approche centrée sur l'étudiant(e) semble être abordée d'une certaine façon dans cette ouvrage. En ce sens que l'auteur laisse l'étudiant(e) libre de choisir son propre chemin, par la même occasion il le(la) réconforte sur les erreurs qui sont tout à fait naturelles lorsqu'on pratique ce médium. On retrouve aussi dans ce livre, l'aspect mettant l'emphasis sur l'observation car on sent que l'auteur encourage l'étudiant(e) à faire des choses qui visent à améliorer ses activités pratiques. Cet aspect est d'autant plus évident lorsque l'auteur fait une liste de problèmes qui peuvent survenir avec ce médium et les façons de les résoudre, soit au point de vue technique ou esthétique. En plus d'apporter des solutions par écrit, elles sont représentées à l'aide de gravures qu'il a fait lui-même. Ce qui semble être le type d'enseignement que fait le modèle, afin que l'étudiant(e) soit conscient(e) de ses manques et de ce qu'il(elle) peut ensuite faire.

Une grande partie du livre est consacrée à la présentation d'oeuvres de différents artistes maîtrisant ce médium et ceci à

différentes époques de l'histoire de l'eau-forte. On retrouve les oeuvres de: Lumsden, Rembrandt, Van Dyck, Goya, Dürer, Turner, Meryon, Legros, Seymour Haden, Whistler et plusieurs artistes/graveurs écossais, par exemple: Bone, Bauer, Cameron et bien d'autres. Ces oeuvres sont accompagnées de descriptions techniques et analytiques au point de vue de l'esthétique, ce qui touche l'aspect de l'appréciation. Dans ce livre, l'auteur aborde cet aspect de l'enseignement, à l'aide de présentations d'oeuvres qu'il critique lui-même. Ceci peut être une forme d'appréciation par le fait que malgré que le lecteur approuve ou désapprouve les commentaires au sujet des oeuvres.

#### L'ENSEIGNEMENT DE HENRY IVAN NEILSON

Cette partie de la recherche a pu être reconstituée suite à des entrevues, faites à quatre de ses étudiants(es) et à sa fille, ainsi qu'à l'aide d'articles de journaux et de citations provenant du livre de Martin, L'estampe au Québec, 1900-1950. Le sujet principal de ces entrevues était l'enseignement de Neilson et tout particulièrement en gravure. Il n'y a pas eu de discrimination dans le choix des étudiants(es) interviewés(es) étant donné le nombre limité d'étudiants(es) et enfants vivants(es) et disponibles. Il est à noter qu'une de ses étudiantes interviewées a suivi trois cours de gravure avec Neilson et une autre étudiante interviewée a suivi quatre cours

avec lui, ce qui démontre une certaine expertise de leur part au sujet de l'enseignement de Neilson dans ce médium.

Comme dans la partie précédente, l'analyse se fera à l'aide du modèle de Horner, les aspects de l'enseignement de Read ainsi qu'à savoir si l'approche centrée sur l'étudiant(e) de Rogers a été utilisée.

Voici une citation tiré du recueil de Blet. Dans ce recueil, il décrit l'histoire de l'Ecole des Beaux-Arts, ses directeurs et quelques professeurs, à partir de sa création jusqu'à la fin des années trente. Voici ce qu'il dit de l'enseignement de Neilson.

Professeur de dessin, de gravure et d'anatomie, grand et sympathique il n'a laissé que des regrets, le court temps qu'il a passé à notre école, toujours souriant et affable, professeur émérite, donnant des conseils à ses élèves, il savait voir avec les yeux de l'esprit, il savait imaginer et aimer son travail en artiste, tel était son enseignement.<sup>9</sup>

Voici comment les étudiants(es) de Neilson l'ont perçu. Premièrement au point de vue de la personnalité qu'il démontrait à l'école et par la suite, la façon dont il enseignait la gravure. Les étudiants(es) interviewés(es) sont Marguerite Scott O'Donnell, Barbara Stephens O'Halloran, Omer Parent et sa femme.

Les quatre étudiants(es) interviewés(es) sont unanimes à dire que Neilson était un homme très gentil, calme, toujours de bonne humeur, qui parlait peu de lui et qu'il connaissait très bien son métier de graveur et la technique relative à ce médium. Ils ont tous dit qu'ils(elles) gardaient un très bon souvenir de lui. Parent ajoute: "c'était peut-être pas un grand créateur mais c'était un homme qui

voyait et qui était sensible."<sup>10</sup> O'Donnell affirme que c'était un privilège d'avoir travaillé avec lui.<sup>11</sup>

Il n'était pas qu'un enseignant pour certains de ses étudiants, il était un ami, un guide et plus encore. C'est ce qu'on peut voir dans la citation tirée de l'interview de O'Donnell, "Et puis pauvre M. Neilson, mes parents ne voulaient pas que je descende seule, j'avais quoi, à peu près douze ans, je pense, dans le temps, et puis j'avais été confié au soin de M. Neilson pour retourner chez moi."<sup>12</sup>

Parent et sa femme disaient que les classes de Neilson étaient tenues un peu comme une grande famille et il n'y avait pas de compétition. Le tempérament de Neilson différait de ceux qui venaient de la France et enseignaient à l'école, par le fait que Neilson était beaucoup plus direct et flegmatique, tandis que les autres professeurs, étaient beaucoup plus éclatants et explosifs. Ces derniers avaient plus tendance à corriger avec leurs fusains ou leurs crayons les travaux de leurs étudiants(es) et ceci pendant qu'ils(elles) travaillaient. Tandis que Neilson offrait des suggestions ou apportait de l'aide technique, tout en respectant les étudiants(es), ce qui s'avère être la façon d'agir dans l'approche centrée sur l'étudiant(e). Neilson faisait régner un climat de confiance dans sa classe et laissait les étudiants(es) libres de choisir leurs sujets d'études. Donc, il permettait aux étudiants(es) d'être à l'écoute d'eux même, comme pour le rôle de moniteur. En plus, Neilson enseignait en français et en anglais contrairement aux autres professeurs de l'école qui enseignaient seulement en français.

Lorsque Neilson enseignait la gravure, les étudiants(es) devaient avoir leurs dessins ou esquisses prêts avant d'aborder une plaque. Le dessin était à la base de la gravure. La fille de Neilson affirme que son père disait qu'il fallait savoir bien dessiner avant de faire de l'art, de la gravure. Certains étudiants(es) faisaient des animaux, d'autres des paysages, la plupart des scènes de ville, c'était assez libre dans les limites du figuratif. Parent dit à ce sujet que: "l'enseignement à l'Ecole des Beaux-Arts, s'exprimer il n'en était pas question. Il fallait dessiner ce qu'on voyait."<sup>13</sup> Parent continue plus loin dans l'entrevue en disant:

"C'était beaucoup quand même sur la représentation. . . . c'était bien figuratif.. il y a pas d'erreur sur la figuration. Mais, justement ça faisait l'intérêt de tout ce qu'on.. des peintures anciennes.. de tout ce qu'on voyait, même très figuratif c'est parce que c'était tout différent, quand même, c'était comme des expressions."<sup>14</sup>

Malgré la limite de rester dans la figuration, Neilson laissait les étudiants(es) s'exprimer, ils(elles) étaient libres de choisir leurs sujets, en les guidant et en les aidant à voir ce qui les entourent, ainsi qu'en insistant sur l'importance de ne pas copier sur qui que ce soit, ce qui semble être comme dans l'aspect observation et expression de soi. Ses étudiant.s(es) lui attribuèrent la formule de l'atelier libre, où chacun pouvait poursuivre ses propres objectifs.<sup>15</sup> Pour Albert Rousseau, on peut voir comment il percevait Neilson d'après son entrevue avec Nicole Blouin, "Albert Rousseau n'aime pas que l'on parle d'influence. Tout au plus accepte-t-il le professeur comme un animateur. Et c'est le rôle que jouent auprès de lui deux de ses

professeurs, Lucien Martial en peinture, qui a été Prix de Rome et Yvan Nelson [sic] qui lui enseigne la gravure.<sup>16</sup>

Parent et O'Halloran décrivent l'enseignement de Neilson et le lieu de travail où ils ont été initiés à la gravure.

C'est un petit atelier bien aménagé, . . . quand il faisait beau l'automne ou le printemps, on sortait. On faisait des croquis dehors et puis on revenait avec ça. Alors il y en a qui faisait des scènes de Québec, des choses comme ça. . . .

. . . On partait d'éléments puis on allait chercher soi-même autour de soi, dans les rues ou n'importe quoi, et ça c'était libre. Maintenant lui le professeur, il donnait son opinion mais sans jamais essayer de nous influencer tellement et puis il était pas question évidemment de philosophie de l'âme et toutes ces choses-là. C'était beaucoup plus simple que ça.<sup>17</sup>

Oh bien, si la perspective de nos esquisses n'est pas correcte, il dit toujours bien allez voir encore une fois, est-ce que.. , parce que ça vient pas comme ça. C'est pas comme une grande classe. C'est dans la petite, well the little place, et chacun, il y en a peut-être six élèves, qu'il prend en même temps et puis il a parlé avec chacun tout seul.<sup>18</sup>

Neilson jouait le rôle de miroir par sa façon de montrer à voir les choses à l'extérieur de l'étudiant(e) et de leurs oeuvres. Il conseillait et offrait son grand savoir sur le médium et sur les composantes plastiques de l'art. Mais il ne discutait pas d'idéologie comme le ferait un enseignant de type mentor. Voici quelques exemples du type d'intervention que Neilson avait.

Bien, il disait peut-être, il faudrait retravailler la plaque, remettre un fond et puis. Il y avait, des fois il fallait mettre la plaque à l'acide plus qu'une fois, des fois 4 ou 5 fois. . . . Ensuite des fois par exemple ce qu'il faisait, il

essuyait la plaque. On lui présentait la plaque, la plaque avait été couverte d'encre des fois il l'essuyait lui-même pour avoir l'impression. Alors l'effet était beaucoup mieux à ce moment-là.<sup>19</sup>

C'était un homme qui avait énormément de connaissances de son métier, il savait exactement où il allait. . . Il était un très bon professeur parce qu'il imposait pas son point de vue sur ses étudiants. Et ça c'est une des choses les plus importantes de tout. Un professeur qui impose son point de vue, sa façon de voir, de s'exprimer il ne vaut pas cher comme professeur, à mon avis.<sup>20</sup>

O'Donnell ajoute: "Des fois, il suggérait qu'une point sèche irait mieux. Evidemment ça dépendait de l'effet qu'on voulait avoir. "<sup>21</sup> Parent, lui dit au sujet de l'enseignement de Neilson que:

Parce que le professeur, un moment donné, il lui venait une idée, regardait le dessin, il l'analysait et nous disait qu'est-ce que tu as fait là, c'est pas correct pour telles raisons ou bien c'est très bien pour telles raisons aussi.

Il nous laissait aller. Un moment donné lorsque l'occasion se présentait. . . Il avait des connaissances, il essayait de nous les transmettre.<sup>22</sup>

Dans ces moments où Neilson transmettait ses connaissances sur la technique et sur l'esthétique ainsi que par la présentation, dans la classe, de livres comprenant des gravures, on peut constater l'importance de l'aspect de l'appréciation chez lui. Il restait très discret en ce qui a trait à sa vie personnelle et artistique. Il ne montrait pas ses oeuvres gravées dans la classe mais quelques-uns de ses étudiants(es) les ont vues chez lui. Il ne semble pas avoir encouragé les étudiants(es) à joindre des associations ou à faire des expositions autres que celles organisées par l'école. Par contre, par

son don de la presse à gravure et par la possibilité qu'il offrait aux anciens(nes) étudiants(es) de venir travailler à l'atelier de gravure, on peut reconnaître sa volonté et son aide à promouvoir ce médium.

Neilson a investi beaucoup de temps, d'énergie et d'amour dans sa carrière de professeur. Il était le seul professeur présent lors de la remise des prix aux étudiants(es) du 6 juin 1924 et il participait aux journées de l'Ecole des Beaux-Arts à Ste. Pétronille à l'île d'Orléans pendant l'été. Ces journées étaient offertes pour tout le personnel de l'école et ses étudiants(es). Les étudiants(es) appréciaient beaucoup ce que Neilson faisait pour eux. Ceux-ci sentaient le respect que Neilson avait pour eux et ils(elles) l'ont bien démontré lors d'une petite fête en l'honneur du Directeur de l'école et de Neilson. Un article "Délicate marque de gratitude", tiré du journal Le Soleil, Québec, 1924,<sup>23</sup> montre à quel point ces deux personnages étaient importants aux yeux des étudiants(es) de l'école des Beaux-Arts de Québec et qu'ils(elles) appréciaient beaucoup ce que ces derniers faisaient pour eux.

## L'ENSEIGNEMENT ACTUEL DE LA GRAVURE

L'enseignement actuel de l'eau-forte implique, dans cette partie du chapitre, l'enseignement qu'a reçu trois artistes/graveuses ainsi que l'enseignement que ces dernières offrent. En ce qui concerne l'enseignement qu'elles ont reçu, il y a seulement un professeur qui n'enseigne plus présentement. Le choix des personnes interviewées



a été fait d'après le seul critère de la disponibilité et non du sexe. Le nombre limité d'interviewées permet d'élaborer des hypothèses et de tirer quelques liens avec l'enseignement analysé préalablement, mais ne peut être suffisant pour tirer des conclusions précises.

Les trois interviews sont analysées à l'aide des approches, des rôles et aspects de l'enseignement utilisés précédemment. Les noms des personnes interviewées ne sont pas dévoilés, mais plutôt présentés sous la forme "sujet B", "sujet F" et "sujet M".

En ce qui concerne le sujet B, elle a eu des professeurs en gravures qui ont utilisé tous les rôles élaborés par Horner. Elle dit que l'enseignement qu'elle a reçu en général était assez ouvert et axé plutôt sur le côté expressif. Par contre elle affirme ceci: "C'est-à-dire que la première année, j'ai eu un prof qui aujourd'hui, je considère excellent. Elle nous avait effectivement montré les différentes techniques de l'eau-forte, toutes les approches qu'on pouvait avoir en eau-forte. . . .<sup>24</sup> Le sujet B semble avoir apprécié ce type de formation, qui est de type modèle tout en ayant la possibilité de s'exprimer. Néanmoins, elle aurait aimé que ce soit un peu plus axé sur l'image. C'est sept ans après son deuxième cours de gravure qu'elle recommence à utiliser ce médium. Elle raconte que: "Quand j'ai commencé [recommencé] à faire de l'eau-forte, tout de suite il [mon professeur] m'a encouragée à continuer et il a perçu .. c'est lui qui m'a amenée à percevoir que l'eau-forte se présentait à moi comme une sorte de possibilité justement parce que j'arrivais pas à la contrôler."<sup>25</sup> C'est ce qu'un professeur de type mentor et moniteur

pourrait faire en l'incitant à jouer avec l'image, à l'analyser, à réactiver sa mémoire et non à se battre avec la technique. On voit dans la citation suivante et précédente que le professeur a utilisé aussi le rôle de miroir en l'amenant à réfléchir sur ce qu'elle avait déjà comme connaissances techniques et esthétiques.

Au début quand j'ai commencé à faire de la gravure, je commençais une image avec une idée quand même assez claire de ce que je voulais rendre. Puis je la travaillais jusqu'au bout et je l'imprimais et c'était pas beau. . . . Mais l'approche que j'ai maintenant, c'est qu'il n'y a jamais rien de pas bon [elle peut toujours retravailler la plaque].<sup>26</sup>

Lorsque le Sujet B enseigne la gravure, elle avise les étudiants du danger de développer la technique de la gravure au dépend d'une richesse expressive du médium. Elle dit qu'elle offre des outils d'expression qui sont la technique, mais qu'ils(elles) doivent utiliser cette technique dans le but de s'exprimer et non seulement pour le plaisir d'utiliser la technique.

J'essaie autant que possible d'inciter vraiment les étudiants à se concentrer plus sur le côté.. plus sur leur image parce que je trouve que le danger en gravure, c'est d'être séduit par le côté technique surtout en eau-forte, surtout en eau-forte parce qu'en eau-forte dans le fond tu ne peux jamais vraiment perdre ton image. Tu peux partir avec une idée, oui, mais tu peux toujours récupérer en faisant différentes . . . <sup>27</sup>

Le fait de mentionner aux étudiants(es) qu'il est possible retravailler son image et de ne pas rester au stade d'être satisfait seulement de la technique, démontre que l'enseignant considère les

aspects de l'expression de soi et de l'observation comme étant important.

La façon dont le sujet F a reçu l'enseignement de ce médium semble presque identique au sujet B. Le professeur qui a enseigné au sujet F a joué les mêmes rôles d'une façon similaire à ceux qui ont enseigné au sujet B. Lors du premier cours de gravure le Sujet F raconte que parfois: "Le professeur n'était pas très critique sur le dessin mais un peu plus sur la technique. . . . ça me motivait à faire de la gravure."<sup>28</sup> Ceci était à une époque où le sujet F n'était pas satisfaite de son image mais de la technique. Par la suite le sujet F mentionne que dans une autre gravure: "Le professeur avait démontré qu'elle appréciait l'oeuvre dans son ensemble, incluant la technique."<sup>29</sup> Ce qui renforçait ce que ressentait le sujet F envers l'esthétique et la technique de cette oeuvre.

Tout comme dans le sujet B, l'enseignante du sujet F montre la technique en utilisant le rôle de modèle, elle démontre la technique tout en l'expliquant. L'enseignement a été fait de façon à ce que le sujet F prenne conscience de son potentiel technique et artistique, de ses croyances passées et actuelles vis-à-vis l'art. C'est de cette manière que le professeur du sujet F a joué le rôle de miroir, moniteur et même mentor. Le professeur du sujet F stimulait les discussions au niveau technique et esthétique, par l'entremise de présentations d'oeuvres gravées des étudiants(es) des années antérieures ou celles d'étudiants(es) présents(es) dans l'atelier. Elle faisait ressortir les aspects positifs des oeuvres de styles et de

qualités généralement très différentes. C'est par la présentation de ces oeuvres que le professeur du sujet F suscitait des questionnements intérieurs à ses étudiants(es) et abordait l'aspect de l'appréciation. L'aspect de l'expression de soi et de l'observation a été négocié par l'enseignante lorsqu'elle agissait comme un guide et encourageait le sujet F dans ses démarches créatrices.

Le sujet M a eu une approche tout à fait différente des sujets B et F en ce qui concerne l'enseignement qu'elle a reçu. Son professeur de gravure était de type modèle, c'est à dire qu'il montrait la base de la technique en la faisant lui même devant le groupe, mais ceci sans trop d'explications sur le processus. Le sujet M était très libre d'expérimenter et de s'exprimer, mais sans avoir beaucoup de connaissances sur les procédés techniques et sur le type d'art qu'elle voulait créer.

Le professeur du sujet M ne faisait pas de critique sur ses images. Il utilisait l'approche centré sur l'étudiant pour que ce dernier découvre avec ses propres liens avec l'environnement, la variété des problèmes à résoudre pour son propre bénéfice. Par contre, le sujet M voyait l'enseignement qu'elle a reçu d'une façon différente. Voici ce qu'elle dit lors de son entrevue.

Lorsqu'on a pas vraiment un professeur pour nous stimuler.. qui nous dit rien, qui ne vient pas à te dire, qui n'essaie pas de voir si on a travaillé assez, etc. Là j'ai.. c'est comme si la liberté que j'avais ne me servait à rien. . . . Le prof ne me disait pas non plus s'il était satisfait ni des esquisses ni des gravures ni de rien.<sup>30</sup>

Le sujet M ne se sentait pas adéquate techniquement et n'avait pas de support ou d'encouragement au point de vue de la technique et de l'image. Alors, comme elle le dit: "j'ai tâtonné beaucoup, puis comme il n'y avait pas de prof. qui me suivait dans mon projet. . ." <sup>31</sup> Elle s'est sentit frustrée. Elle continue plus loin sur ce sujet et explique les conséquences dû fait qu'elle n'avait pas d'aide venant de la part du professeur.

J'ai eu par la suite un tel complexe de ma formation .. j'avais tellement l'impression que j'avais rien appris que j'ai toujours gardé.. je me suis toujours dit: "Il va falloir qu'un jour, je sache c'est quoi la gravure, c'est quoi le métier", et quand j'ai été en Europe un peu plus tard, tout ce que je voulais trouver, c'était des livres . . . <sup>32</sup>

Des livres qui allaient lui offrir la connaissance et la compréhension de ce médium. Cette frustration s'est développée malgré le fait que le professeur aidait lorsque les étudiants(es) lui demandaient, mais il ne parlait pas sans qu'on lui demande. Elle le décrit comme étant très généreux, très patient et qu'il pouvait faire des choses pour l'étudiant(e), comme par exemple mettre l'aquatinte sur la plaque. Mais comme elle le dit: "Le problème, c'est que nos profs à l'époque, ils n'en connaissaient pas beaucoup plus que nous autres [étudiants(es)]." <sup>33</sup>

Après avoir fait beaucoup de recherches sur les techniques de l'estampe, le sujet M écrit un livre sur le sujet et par la suite l'enseigne. Son approche et les rôles qu'elle utilise dans son enseignement sont les mêmes que ceux de la formation du sujet F. Ce qui veut dire les quatre rôles de Horner, les trois aspects de

l'enseignement de Read et l'approche centrée sur l'étudiant(e). La façon dont elle aborde les différents rôles et approches dans son enseignement semble être comme celle que décrit le sujet F dans l'enseignement qu'elle a reçu. Afin d'avoir une idée des principes de bases de l'enseignement du sujet M, voici une brève citation tirée de son entrevue. Pour le sujet M, faire de la gravure, "...c'est comprendre la matière que tu manipules. ... parce que pour moi, l'expérimentation c'est un contrôle sur notre connaissance et non pas un brassage de n'importe quoi, n'importe comment."<sup>34</sup> Ce qui laisse sous entendre que le sujet M enseigne la gravure en tenant compte de l'importance de connaître la technique et la matière afin de mieux exploiter le médium et de s'exprimer plus aisément.

#### COMPARAISON ENTRE CES PRATIQUES D'ENSEIGNEMENT

Il est délicat de comparer l'enseignement d'un médium lorsqu'il est échelonné sur une période d'un siècle. Ceci malgré le fait que la technique de la gravure reste à peu près la même. Les approches d'enseignement utilisées par les personnes examinées diffèrent sans avoir nécessairement de relation avec les années. Par contre, lorsque Lumsden et Neilson enseignaient, l'art de l'époque et de l'Ecosse était généralement vu avec une ouverture d'esprit différente de celle d'aujourd'hui. Le côté expressif de l'art n'avait pas les mêmes frontières, et l'art n'avait pas les mêmes idéologies et philosophies, par conséquent son enseignement différait.

Le médium de la gravure était approché à l'époque de Lumsden et Neilson comme étant une continuité du dessin. C'est-à-dire qu'il était à la base de la gravure et qu'il fallait, en général, avoir fait une esquisse ou un dessin avant de travailler sur la plaque à graver. Par contre, dans l'enseignement actuel de ce médium, ceci n'est plus un préalable absolument nécessaire. La gravure actuelle se relie autant à la peinture qu'au dessin. Le fait de bien savoir dessiner, ou d'avoir une ligne spontanée et vigoureuse n'est plus aussi important que lorsque Lumsden et Neilson enseignaient, car maintenant le médium peut être exploité sans avoir recours à la ligne et au réalisme.

Le type de gravure à l'époque de Lumsden et Neilson étaient souvent fait à la pointe sèche avec l'utilisation ou non d'acide. Cet outil est un peu utilisé comme un crayon qu'on ne peut pas effacer. Lumsden dit dans son livre que l'eau-forte est un médium qu'il faut pratiquer sinon on risque de perdre sa dextérité. Aussi qu'il faut avoir une idée claire de ce qu'on veut réaliser afin d'avoir plus de chances de disposer de lignes faites avec vigueur et spontanéité. Ce sont, d'après Lumsden, les qualités les plus importantes qu'une gravure de qualité doit posséder. Aujourd'hui la gravure n'est plus jugée en ayant ce principe de la ligne comme étant le plus important dans les oeuvres. Il demeure que lorsque la ligne est utilisée, il est bien qu'elle démontre un effet de spontanéité et de vigueur. Par contre, la ligne peut être aussi utilisée d'une façon différente pour démontrer et exprimer quelque chose de tout à fait distinct et tout aussi acceptable. Dans la gravure d'aujourd'hui, la ligne a toujours sa

place et est respectée, mais elle n'a plus de compétitions avec l'aquatinte et les morsures profondes, les gaufrages etc . . . , qu'elle en avait à l'époque où Lumsden et Neilson enseignaient. Maintenant les formes faites par d'autres moyens que la ligne sont beaucoup utilisées, ce qui diffère des gravures de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième.

Aujourd'hui, il est plus accepté de retravailler une plaque pour avoir une image désirée. Le sujet B raconte dans son entrevue: "Mais l'approche que j'ai maintenant, c'est qu'il n'y a jamais rien de pas bon [elle peut toujours retravailler la plaque]."<sup>35</sup> Ce qui semblait plus ou moins se faire d'après ce que dit Lumsden. Effectivement, il dit que ce médium n'est pas comme la peinture qui peut cacher les traces de plusieurs essais. Un autre élément qu'il considère primordial et que l'étudiant(e) doit posséder, c'est la patience et d'être prêt(e) à gaspiller plusieurs plaques et non seulement au début mais tout au long de sa carrière. En ce qui à trait l'enseignement de Neilson, il est peu probable qu'il ait eu cette approche envers ce médium. Car dans ses propres oeuvres on peut retrouver plusieurs étapes, sur différents papiers, d'une même plaque qui a été retravaillée jusqu'à ce qu'il soit satisfait de son image et ceci sans qu'on sente dans le produit final les traces de plusieurs essais.

Lorsque Lumsden et Neilson enseignaient la gravure, les rôles de l'enseignant étaient généralement centrés sur le type miroir, modèle et parfois moniteur. Il était plus rare de voir le rôle de mentor dans



l'enseignement de cette époque, car l'approche qu'on avait vers l'art commençait seulement à avoir un discours plus philosophique et idéologique. Malgré que la modernité commençait à se faire sentir de plus en plus en art à cette époque en Europe, cette idéologie ne se retrouvait guère en Ecosse et au Québec. Il est fort probable que Neilson a eu des contacts avec cette nouvelle approche artistique lorsqu'il demeurait en Europe. Par contre l'influence de l'enseignement qu'on offrait dans les deux nouvelles Ecoles des Beaux-Arts du Québec lorsque Neilson enseignait influença le contenu de ses cours. Ces écoles étaient calquées sur le modèle français, et l'apprentissage comportait en de nombreuses copies de plâtres et exercices fastidieux. Elles perpétuaient la tradition européenne académique. Ce qui favorisait la production d'oeuvres conventionnelles, bien exécutées du côté du dessin et de la technique, mais faible en contenu émotif ou inventif.

Neilson semble avoir adopté un compromis entre la façon de faire de l'académie et les idées plus modernes. Car il disait: "If a man has any originality in him it is bound to find its way out".<sup>36</sup> C'est ce qui se reflète dans son enseignement avec l'utilisation d'atelier libre. Neilson laissait aux étudiants(es) l'opportunité de s'exprimer, de choisir leurs sujets à représenter et comment ils(elles) le voulaient, tout en restant dans les limites du figuratif, ce qui était le seul style acceptable au Québec et surtout à l'Ecole des Beaux-Arts de Québec pendant les années vingt.

Au nombre des élèves formés par Neilson, il faut compter Omer Parent, Alfred Pellan, Simone Hudon et

Albert Rousseau, lequel attribuera d'ailleurs à son maître la formule de l'atelier libre, où chacun avait toute latitude pour poursuivre ses propres objectifs "dans un climat de franche cordialité" -et qui deviendra par la suite si courante dans les ateliers de gravure du Québec.<sup>37</sup>

Neilson était innovateur dans cette façon de conduire son cours de gravure et dans les sujets qu'il développait dans ses oeuvres gravées, non par le style mais par le contenu. Ses oeuvres seront étudiées plus profondément dans le chapitre suivant. Par ailleurs, ce qu'on peut retirer de ses gravures dans ce chapitre sur l'enseignement, c'est que Neilson se donnait la permission de s'exprimer différemment des autres artistes du Québec et par la même occasion offrait une possibilité à ses étudiants(es) de faire de même dans son cours de gravure.

Par les citations suivantes, il est évident que l'approche d'enseignement appelé "atelier libre", que Neilson a innové au Québec à ce niveau d'éducation, se perpétue dans la pédagogie que ses étudiants(es) pratiquent en arts.

Pendant près de 10 ans. Pellan enseigne donc à l'École [des Beaux-Arts de Montréal], conduisant ses classes un peu comme un atelier libre où les étudiants explorant et osent, devant un professeur qui désire les aider à trouver leur propre personnalité loin de tout "funeste académisme".<sup>38</sup>

En ce qui concerne Parent, trois de ses étudiants(es) résument leurs souvenirs comme suit: "Omer Parent était un professeur discret, effacé qui respectait avec soin la recherche personnelle des étudiants. Il supportait le questionnement d'un étudiant sans chercher à l'influencer."<sup>39</sup>

Albert Rousseau dit dans un article à la revue Le Collectionneur: "Je ne crois pas à l'enseignement, mais je crois à l'atelier animé par un artiste qui peut donner des conseils sans influencer."<sup>40</sup>

Simone Hudon, elle aussi utilise le concept de l'atelier libre dans son enseignement de la gravure. C'est ce qu'on lit dans le livre de Denis Martin, "Avec Neilson, quelque trente années avant qu'Albert Dumouchel en adopte la formule, naissait le concept "d'atelier libre" que Simone Hudon perpétuera après lui."<sup>41</sup>

En revenant à la comparaison de l'enseignement de Lumsden, Neilson et de celui actuel, il demeure que l'enseignement de la gravure garde des points en commun malgré l'époque. Il semble que lorsque le professeur connaît bien la technique, c'est-à-dire la cuisine et les qualités propres à ce médium et qu'il réussit à communiquer ses connaissances à ses étudiants(es) ces derniers(ères) semblent moins frustrées vis-à-vis le médium. Comparativement à un professeur qui montre un peu de la base et laisse ses étudiants(es) s'exprimer librement avec peu de connaissances techniques jusqu'au moment où l'étudiant(e) décide d'aller chercher lui(elle)-même la connaissance du médium ailleurs. C'est ce qui s'est produit dans l'enseignement qu'a reçu le sujet M. Le sujet B et F ont reçu un enseignement de la technique comme l'a donné Lumsden et Neilson, c'est-à-dire partager beaucoup d'informations sur la technique, et elles ont été très satisfaites de cette approche. Il est certain que la façon dont Lumsden et Neilson abordaient la critique de l'image diffère de celle qui était faite par les professeurs des sujets B et F

étant donné qu'il y a une approche différente vis-à-vis l'art. Néanmoins il y avait communication sur l'esthétique des oeuvres des étudiants(es) dans l'enseignement de tous ceux analysés à l'exception de l'enseignement qu'a reçu le sujet M. Sur ces propos le sujet M dit qu'elle a manqué de nourriture et qu'elle ne se sentait pas encouragée. Pour Neilson, l'image était aussi importante que la technique, car les critiques qu'il offrait à ses étudiants(es) étaient autant sur l'esthétique et l'atmosphère que l'étudiant(e) voulait représenter, que sur les qualités techniques de leurs oeuvres. Que l'étudiant(e) trouve sa propre originalité dans leurs oeuvres, était une autre préoccupation de Neilson. C'est ce qu'on peut lire dans l'entrevue de O'Halloran lorsqu'un questionnement sur l'influence des oeuvres de Neilson sur ses oeuvres à elle est mentionné. Elle confirme et qualifie cette influence en répondant: "Un petit peu, oui, mais il veut que tout le monde arrange leur métier lui-même. Il dit ne copie pas."<sup>42</sup>

Le sujet B, F et M ont la même préoccupation d'enseigner la gravure en montrant le danger d'être séduite par la technique et ce, sans accorder beaucoup d'importance à l'image. Albert Dumouchel, graveur/enseignant qui a adopté environ trente ans après Neilson la formule de l'atelier libre, avait aussi cette préoccupation. Il en fait part au journal Quartier Latin en 1965, en affirmant qu'il est à craindre que la gravure actuelle "ne prenne une direction où la technique l'emporterait sur la qualité de l'image . . . La gravure reste un langage."<sup>43</sup> Ce qui rejoint les propos du Sujet B en 1990. "J'essaie

autant que possible d'inciter vraiment les étudiants à se concentrer plus sur le côté.. plus sur leur image parce que je trouve que le danger en gravure, c'est d'être séduit par le côté technique surtout en eau-forte, . . ."44 Dans les entrevues sur l'enseignement de Neilson, cette préoccupation n'est pas élaborée aussi clairement, mais on peut déceler son existence dans le contenu de ses cours en regardant l'importance qu'il accordait à la critique de l'image des oeuvres de ses étudiants(es). Ce danger d'être séduit(e) plus par la technique que par l'expression de soi se retrouve aussi dans le livre de Lumsden.

There are many artists, even of the first rank, who are temperamentally more interested in mediums than in expressing their manner of seeing Life; although they have their moments when Life grips them so hard that they forget about the importance of the means for its own sake: otherwise they would never be classed as highly as they are.<sup>45</sup>

Un autre point qui est commun à l'enseignement de tous ceux provenant des interviews sur les pédagogues actuels et à celui de Neilson, est que chacun de ces professeurs laisse l'étudiant(e) libre de choisir leur thème et sujet à graver ce qui diffère de la copie et des limites de l'académie. Ce choix est très important pour toutes les personnes interviewées dans cette recherche. C'est ce qu'on peut voir en particulier dans l'interview de O'Donnell qui dit: "Et ça c'est une des choses les plus importantes de tout. Un professeur qui impose son point de vue, sa façon de voir, de s'exprimer il ne vaut pas cher comme professeur, à mon avis."<sup>46</sup> Ce qui est très important

si l'on veut que les étudiants(es) aient plus d'opportunité de développer leurs propres idéologies et philosophies en rapport à l'art.

Pour terminer ce chapitre, voici deux citations de Horner qui devraient être prises en considération lors de l'enseignement de cette technique et probablement de l'art en général. "We must sense when to be mirror, monitor, mentor or model and/ or when to be on the receiving end without contriving the roles."<sup>47</sup> "As teacher we are caught between the student that we once were and the student with whom we now dialogue, and between the teacher that we once knew and the teacher that we now are."<sup>48</sup> En tant qu'enseignant, il ne faut pas oublier d'être conscient des rôles (i.e. miroir, moniteur, modèle, mentor) qu'on projette et de leurs impacts sur notre enseignement.



1. Henry Ivan Neilson, Adrien Dufresne, Paul Bédard  
et Simone Hudon photographiés en juin 1930,

## NOTES

<sup>1</sup>Stan Horner, "In Search of the Roots of Teacher Art: Mirrors, Monitors, Mentors and Models", Canadian Review of Art Education Research 4 (1987): 49-56.

<sup>2</sup>Herbert Read, Education Throught Art, 3d rev. ed. (London, 1956), 204-328.

<sup>3</sup>Carl R. Rogers, Le développement de la personne (Paris: Dunod, 1972) 210 cité dans René Durocher, "Le rôle de la technique dans l'éducation de l'art" (MA.Ed. diss., Montréal: Universié Concordia, 1977), 4-7.

<sup>4</sup>Ibid., 6.

<sup>5</sup>Ernest S. Lumsden, The Art of Etching, Seely Service and Co., 1924; new ed., (New York: Dover, 1962), 8.

<sup>6</sup>Ibid., 20-21.

<sup>7</sup>Ibid., 21.

<sup>8</sup>Ibid., 163.

<sup>9</sup>Léo Blet, "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec", Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621/16/2, 15.

<sup>10</sup>Omer Parent et Mme. Parent, Interviewé par auteur, 26 oct. 1989, Montréal, 9.

<sup>11</sup>Marguerite Scott O'Donnell, Interviewé par auteur, 22 juin 1990, Montréal, 11.

<sup>12</sup>Ibid., 2.

<sup>13</sup>Omer Parent et Mme. Parent, Interviewé par auteur, 26 oct. 1989, Montréal, 9.



<sup>14</sup>Ibid., 20

<sup>15</sup>Denis Martin, L'estampe au Québec, 1900-1950 (Québec: Musée du Québec, 1988), 110.

<sup>16</sup>Nicole Blouin, "Rousseau: Indépendance et liberté", Le Collectionneur, vol. 11, no. 9, 1980, 11.

<sup>17</sup>Omer Parent et Mme. Parent, Interviewé par auteur, 26 oct. 1989, Montréal, 10-11.

<sup>18</sup>Barbara Stephens O'Halloran, Interviewé par auteur, 9 juil. 1990, Montréal, 2.

<sup>19</sup>Marguerite Scott O'Donnell, Interviewé par auteur, 22 juin 1990, Montréal, 5.

<sup>20</sup>Ibid., 10.

<sup>21</sup>Ibid., 7.

<sup>22</sup>Omer Parent et Mme. Parent, Interviewé par auteur, 26 oct. 1989, Montréal, 11.

<sup>23</sup>"Délicate marque de gratitude", Le Soleil, Québec, 7 juin 1924.

<sup>24</sup>Sujet B, Interviewé par auteur, 15 fév. 1990, Montréal, 41.

<sup>25</sup>Ibid., 35.

<sup>26</sup>Ibid., 34.

<sup>27</sup>Ibid., 43.

<sup>28</sup>Sujet F, Interviewé par auteur, 11 fév. 1990, Montréal, 3.

<sup>29</sup>Ibid., 5.

<sup>30</sup>Sujet M, Interviewé par auteur, 24 fév. 1990, Montréal, 6-7.

<sup>31</sup>Ibid., 11.

<sup>32</sup>Ibid., 15.

<sup>33</sup>Ibid., 18.

<sup>34</sup>Ibid., 19.

<sup>35</sup>Sujet B, Interviewé par auteur, 15 fév. 1990, Montréal, 34.

<sup>36</sup>Lavoie Paul, "Henry Ivan Neilson An Appreciation", Chronicle Telegraph, Québec, 3 août 1931.

<sup>37</sup>Denis Martin, L'estampe au Québec, 1900-1950 (Québec: Musée du Québec, 1988), 110.

<sup>38</sup>Guy Robert, La peinture au Québec depuis ses origines (Québec: Iconia, 1978), 90.

<sup>39</sup>Mireille Galipeau-Doré, "L'A.Q.E.S.A.P. Remet une médaille honorifique a Omer Parent", à l'équipe de rédaction de la revue Vision, Oct. 1983.

<sup>40</sup>Nicole Blouin, "Rousseau: Indépendance et liberté", Le Collectionneur, vol. 11, no. 9, 1980, 11.

<sup>41</sup>Denis Martin, L'estampe au Québec, 1900-1950 (Québec: Musée du Québec, 1988), 26.

<sup>42</sup>Barbara Stephens O'Halloran, Interviewé par auteur, 9 juil. 1990, Montréal, 3.

<sup>43</sup>Nicole Brassard, "Albert Dumouchel", Quartier Latin, 18 fév. 1965, cité dans Jacques Wallot, "La pédagogie de Borduas et celle de Dumouchel", (MA.Ed. diss., Montréal: Université Concordia, 1972, 96.

<sup>44</sup>Sujet B, Interviewé par auteur, 15 fév. 1990, Montréal, 43.

<sup>45</sup>Ernest S. Lumsden, The Art of Etching, Seely Service and Co., 1924; new ed., (New York: Dover, 1962), 162.

<sup>46</sup>Marguerite Scott O'Donnell, Interviewé par auteur, 22 juin 1990, Montréal, 10.

<sup>47</sup>Stan Horner, "In Search of the Roots of Teacher Art: Mirrors, Monitors, Mentors and Models", Canadian Review of Art Education Research 4 (1987): 52.

<sup>48</sup>Ibid., 52.

## CHAPITRE 5

### OEUVRES

Les oeuvres qui seront présentées dans ce chapitre seront à prime abord celles de quelques-uns des contemporains de Neilson. Les oeuvres de cette période comprennent celles de quelques artistes de l'Europe qui produisaient pendant la période où Neilson y vivait, celles de quelques artistes québécois du temps où Neilson demeurerait au Canada ainsi que ses propres oeuvres seront étudiées en ayant comme point de référence le concept de la modernité. Pour conclure le chapitre, les oeuvres de quelques-uns de ses étudiants(es) seront examinées de façon à voir s'il y a eu influence par ses oeuvres ou par son enseignement et si on retrouve des traces de la modernité.

Afin de mieux situer Neilson dans la modernité, voici tout d'abord comment elle est définie dans cette recherche.

La définition donnée par Jean Baudrillard de la modernité insiste d'abord sur le fait qu'il ne s'agit pas de concept social, politique ou historique et qu'il n'y a pas de loi ni de théorie de la modernité. En fait, elle serait surtout un mode de civilisation qui s'oppose au mode de la tradition, une logique mais surtout un processus idéologique.<sup>1</sup>

Ainsi dans le domaine des arts plastiques, l'élaboration de l'idéologie de la modernité s'appuie sur des ruptures concrètes dans le champs de la pratique artistique:

rupture avec les sujets imposés par la pratique académique mais surtout, dans un second temps, ruptures avec les manières de peindre, de sculpter, de représenter visuellement l'espace et le temps. La notion de réalité se transforme et avec elle ses modes de représentation.<sup>2</sup>

En ce qui concerne la modernité, en plus d'être une rupture d'abord avec l'académie, cette idéologie est contre la tradition et pour le progrès, le nouveau. Une différence de plus en plus grande se forme à l'égard du sujet peint au profit d'une mise en valeur du sujet peignant.

En Europe, la démarche idéologique et critique de la modernité se réalise pleinement au dix-neuvième siècle. Cependant, elle ne se structure véritablement dans toutes ses composantes idéologiques, plastiques et institutionnelles qu'à partir de la seconde moitié du siècle. Ce qui aboutit par la suite, dans l'abstraction et le formalisme un demi siècle plus tard.

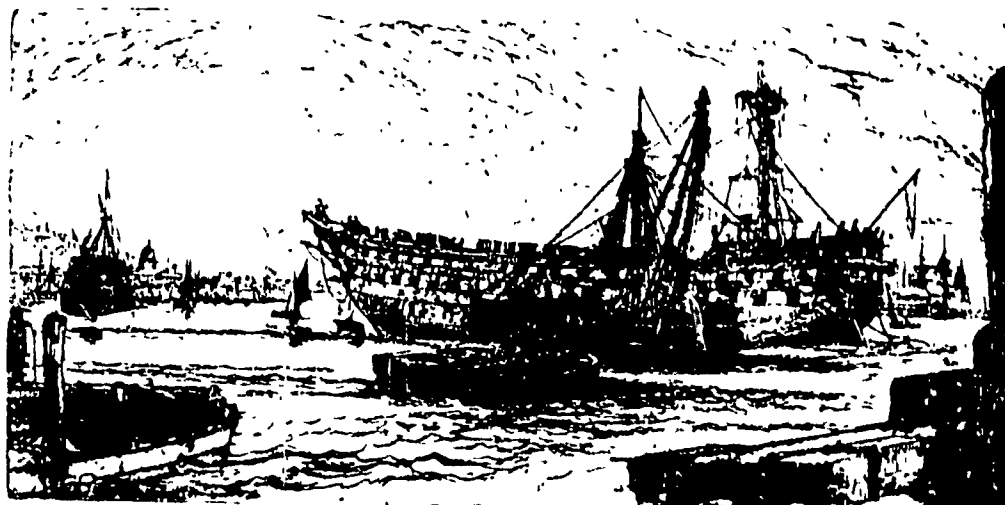
C'est à la fin du dix-neuvième siècle que Neilson laisse le Canada pour aller étudier les arts et débiter sa carrière d'artiste en Europe, où la modernité fait sa place dans les musées et galeries. Il est fort probable que Neilson ait été en contact avec les oeuvres de Daumier, Courbet, Millet et de Cézanne jusqu'à Van Gogh en passant par les impressionnistes et bien d'autres qui avaient un style et souvent une idéologie qui sortaient des chemins de l'académie. Par ailleurs, c'est en Grande-Bretagne que Neilson fait la plupart de ses études et expositions, plus fréquemment en Ecosse où il a le plus de contacts artistiques. Dans le livre de Lumsden, professeur de gravure de

Neilson, on peut avoir une bonne idée des oeuvres des confrères artistes écossais de Neilson, en rapport à la modernité.

None of the biggest men went off track, and it was only natural that some of the beginners should be temporarily upset; but most artists who wished to express themselves in modern terms took up the wood instead of the metal.

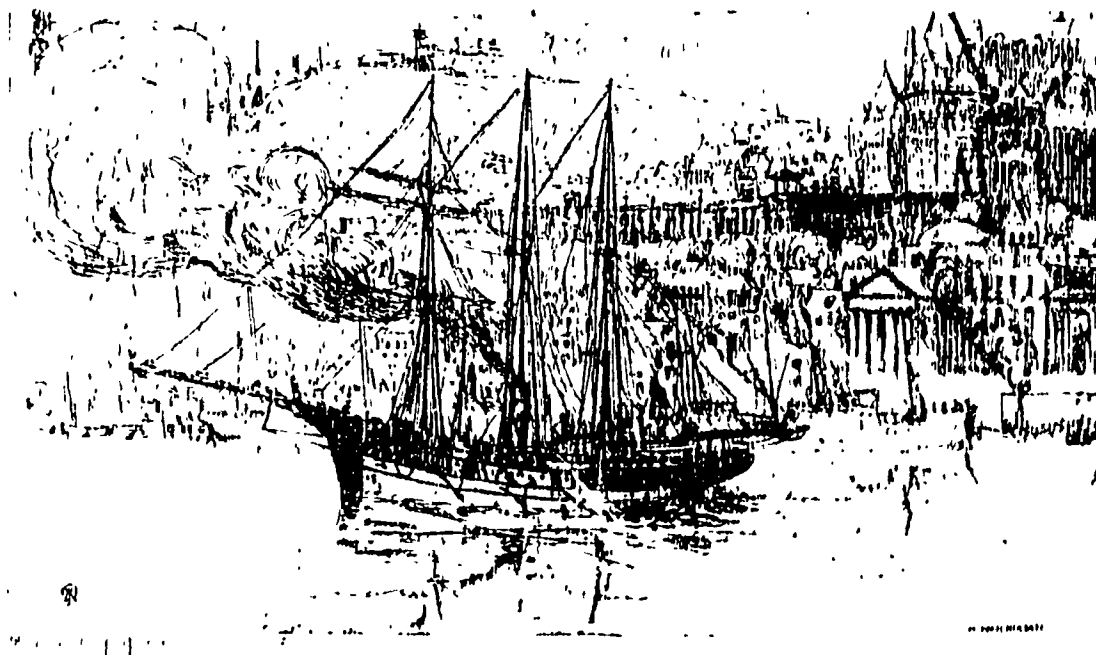
. . .I take it that the reason why so few etchers were included in this movement was that to be a great etcher a man must be peculiarly sane and yet sensitive and alive; and at the time the great etchers in this country were also the majority of the greatest draughtsmen. Eliminate such names as Bone, John, Brangwyn, Clausen, Cameron, Blampied and McBey, and abroad Bauer, Forain and, in his own line, Benson from modern draughtsmen, and it is a very serious matter indeed. None of these men showed the faintest trace of the modern movement, and every one of them has been- more or less directly- influence by Rembrandt.<sup>3</sup>

C'est de Legros, Haden et particulièrement Whistler dont Neilson se rapproche le plus dans ses eaux-fortes. Il est à noter que Legros, Haden et Whistler vivaient en Grande-Bretagne lorsque Neilson y habitait, étudiait et exposait. D'après Lumsden, Haden et Whistler, "- Brother in-law, and, at the end, totally estranged- who did more than any man, or any group of men, towards creating the revival of etching in nineteenth-century Britain which is in full force at the present time."<sup>4</sup> On peut percevoir les similarités des eaux-fortes de Haden (ill. no. 2) et Whistler (ill. no. 4, 6) qui sont présentées en relation avec celles de Neilson (ill. no. 3, 5, 7), dans la page suivante. Ces artistes entre eux n'avaient pas la même approche et coup d'aiguille vis-à-vis leurs sujets traités dans leurs oeuvres gravées.



H. A. G. G. G.

2. Seymour Haden, Breaking-up of The Agamemnon



H. A. G. G. G.

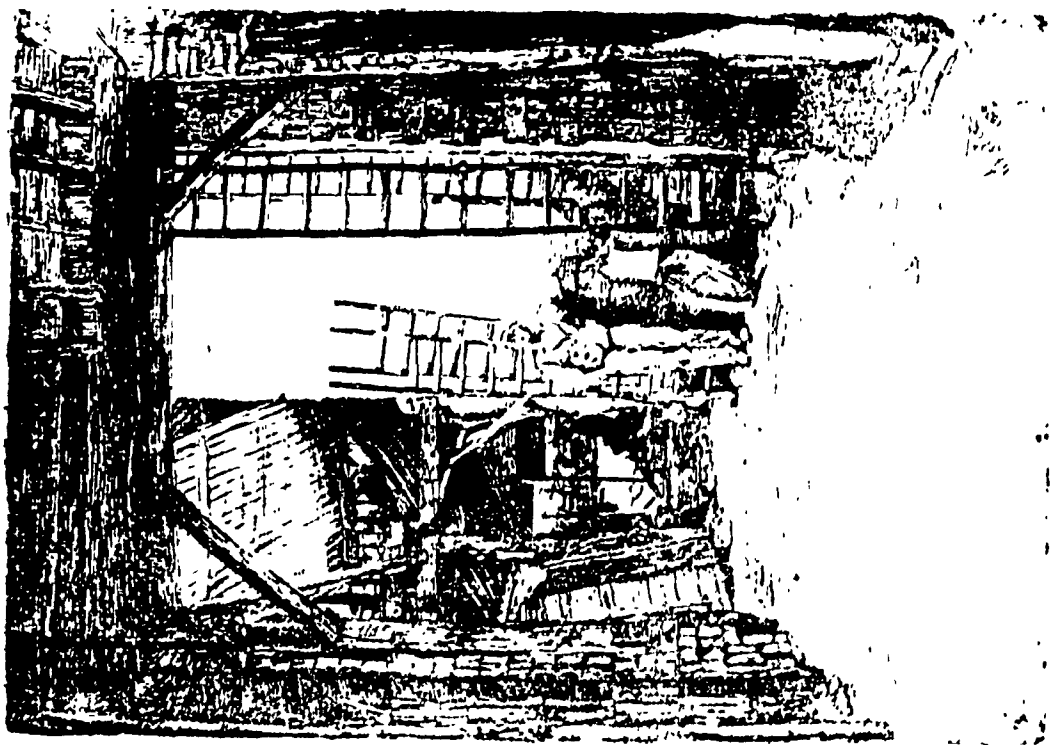
3. Henry Ivan Neilson, Three masted steamer going upriver past Quebec



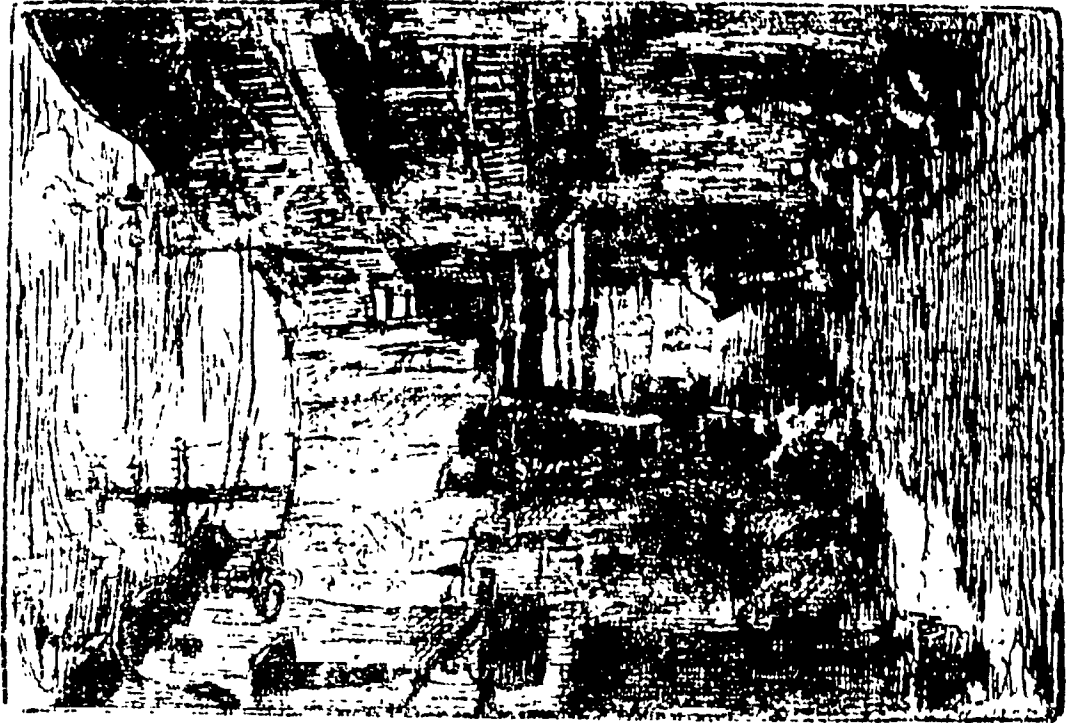
4. James McNeill Whistler, San Giorgio



5. Henry Ivan Neilson, The Deepening of the St. Charles River, 1913



6. James McNeill Whistler, The Limeburner, 1859



7. Henry Ivan Neilson, Sous le Cap Street Quebec



La ligne qu'ils employaient n'avait pas la même intensité pour chacun de ces artistes, mais le choix des sujets, la perspective, l'effet de profondeur, la manière de suggérer en esquissant la forme, la composition et l'ambiance qui dégage une atmosphère de pittoresque et parfois romantique étaient parfois commun entre eux. Ces éléments semblent être les ingrédients dont Neilson s'est servi pour créer la plupart de ses oeuvres gravées.

Plus précisément, on retrouve dans les illustrations numéro 2 de Haden et numéro 3 de Neilson, qu'en plus d'avoir choisi le même thème, ces deux artistes présentent leur sujet principal de manière à occuper une grande partie du centre de l'oeuvre et en utilisant une vue de côté. Ce choix d'angle, fait par Haden et Neilson, est très efficace pour montrer les détails du bateau principal afin de le mettre encore plus en valeur.

Ce qui diffère le plus des oeuvres de Neilson (ill. no. 3, 5 et 7) comparativement à celle de Haden (ill. no. 2) et celles de Whistler (ill. no. 4 et 6) est l'aspect moderne représenté soit par la fumée des cheminées de bateaux modernes et d'usines ou par la présence presque imposante d'éléments qui démontrent la présence d'électricité dans les illustrations de Neilson. Par ailleurs, la composition qui est très semblable et les thèmes que Whistler a choisis pour les illustrations numérotées 4 et 6 sont les mêmes que celles que Neilson a représentées dans les illustrations numérotées 5 et 7. On peut voir dans les illustrations numérotées 4 et 5 que la forme boomerang qui se dessine à travers la position des bateaux, fait voyager l'oeil dans

chacune de ces oeuvres en utilisant le même parcours. Le rythme créé par la répétition des lignes verticales des mâts des bateaux dans la gravure de Whistler équilibre l'oeuvre de la même manière que dans celle de Neilson. Tandis que pour la gravure de Neilson, les lignes verticales sont formées par la représentation de mâts de bateaux, cheminées d'usines et clochers ou toitures affînées. Dans les illustrations numérotées 6 et 7 la composition et la perspective est presque qu'identique. L'effet de tunnel qui débouche au loin accentue la perspective dans chacune de ces oeuvres. La composition et les noirs dans ces gravures transmettent une certaine virilité malgré l'utilisation de lignes fines. Elles sont utilisées à répétition et en les rapprochant l'une de l'autre de manière à donner différentes tonalités et une force similaire dans l'oeuvre de Whistler et celle de Neilson.

Un extrait du livre A History of British and American Etching de 1929, confirme le lien qui existe entre Neilson et Whistler, "Old Quebec has provided the material for the needle of the Scottish Canadian, H. Ivan Neilson. He is the only one of the Canadian etchers who has striven for the effects which are usually called Whistlerian."<sup>5</sup>

Il reste peu de trace de la carrière artistique de Neilson en Europe. C'est à l'aide de quelques articles de journaux qu'on peut entrevoir seulement ses oeuvres peintes et non ses eaux-fortes.

De retour au Canada en 1910, Neilson continue son métier d'artiste en côtoyant beaucoup d'artistes et entre autres ceux du Groupe des Sept. Ce groupe ayant comme priorité de représenter des paysages dans un style différent de ce que la plupart des artistes canadiens de l'époque produisaient. Cette préoccupation n'avait pas comme idéologie la modernité. Ce groupe a influencé Neilson surtout au point de vue de la luminosité dans ses peintures et par son choix de sujets régulièrement représentés. De ce groupe de peintres dévoués à l'exploration du paysage québécois au début du vingtième siècle, il y avait aussi d'autres artistes tout aussi importants, soit Brymner et Cullen, Walker (un des artistes les plus dispendieux du Québec et ami de Neilson), Morrice, Suzor-Côté et Clarence Gagnon qui avaient le même thème d'inspiration. Il faut cependant reconnaître, qu'à leur retour d'Europe, ces derniers durent bien sentir la force des idéologies nationalistes en art puisqu'ils assureront leur reconnaissance comme "grands-mâtres du paysage national".<sup>6</sup>

Au Québec, pour des raisons historiques spécifiques, la démarche idéologique et critique de la modernité est plus tardive qu'en Europe. Ce n'est que dans les premières décennies du vingtième siècle que commence à apparaître la modernité dans la critique de l'art.

. . . on a été traditionnellement porté à penser que chez les *francophones* la période de l'avant-guerre, c'est-à-dire de la crise économique, est tellement marquée par le poids de l'idéologie clériconationaliste que les prémices d'un

discours sur la modernité en art n'émergent qu'avec le retour de Pellan à la fin des années trente.<sup>7</sup>

Par contre, quelques traces de la modernité commence à survenir dans les oeuvres de quelques artistes québécois avant qu'elles se retrouvent dans le discours. Cette idéologie de la modernité apparaît sous forme plastique tout d'abord dans la première décennie du siècle. C'est par le contenu de quelques oeuvres d'artistes comme Neilson et Adrien Hébert et non par leurs discours, ou par le fait qu'une mise en valeur du sujet peignant qui se forme au profit du sujet peint ou gravé qu'on peut voir apparaître la modernité au Québec. Lorsqu'on lit la citation tiré de L'estampe au Québec de 1900 à 1950 on peut voir que la gravure au début du siècle subissait une influence similaire à celle de la peinture. Par la suite ses thèmes commençaient à sortir du paysage et du pittoresque rural.

Entre 1910 et 1930, l'oeuvre de nos premiers aquafortistes, à l'exception des paysages et des scènes gravés rappelant leurs voyages d'études et de formation en Europe, . . . A l'instar de ces derniers les nouveaux artisans de l'eau-forte, installés à Québec et à Montréal, vont concentrer leur attention sur les aspects pittoresques de ces villes aux rues encore chargées d'histoire. Les vieilles églises, les édifices des communautés religieuses, les fortifications au charme romantique, les monuments érigés sur les places publiques exerceront sur des graveurs comme Raine et Pilot un attrait considérable. L'exploitation des villages et campagnes environnants suscitera également une production de paysages ruraux, - notamment chez Henry Ivan Neilson - mais celle-ci, assez restreinte, cède rapidement le pas à l'attrait pour le paysage urbain, que la rapide industrialisation commence à transformer.<sup>8</sup>

À Québec, Henry Ivan Neilson, dès son retour d'Europe en 1910, commence à s'intéresser aux activités portuaires de la vieille ville, notant en des planches comme the Deeping of the St. Charles River, Québec de 1913 (cat n° 63) l'atmosphère si caractéristique des début de l'âge moderne. Neilson allait transmettre ce goût pour l'évocation du vieux Québec à ses élèves de l'École des beaux-arts, entre autres Albert Rousseau . . . et surtout Simone Hudon . . . . Cette sensibilité au pittoresque urbain, qui se traduira aussi dans certaines des premières oeuvres d'Albert Dumouchel - . . . - allait aussi faire de nombreux adeptes autour de Herbert Raine, à Montréal.<sup>9</sup>

Si la représentation urbaine peut alors s'inscrire comme nouveau sujet pictural parmi les sujets possibles en gravure, et être même valorisée dans le cadre d'une lutte pour l'accession à la modernité ou contre le régionalisme, c'est en respectant les règles picturales académiques qu'elles sont représentées.

Le contenu de l'article du Toronto Mail Empire datant du 17 mai 1919 intitulé, "Local Artiste Interprets Quebec", Exhibition of pictures opened by H. Ivan Neilson, A.R.C.A. présente les oeuvres gravées de Neilson." et démontre l'acception de la critique d'art vis-à-vis de nouveaux sujets pour l'art canadien.

"In addition to the oil paintings Mr. Neilson is showing several water colors and a number of his talent as an etcher. There are the crowded harbor scenes, which contain plenty of virility. Industrial views are always treated by Mr. Neilson with the necessary amount of vigor and he gives satisfying interpretations of that side of modern Canadian life. On the other hand, nothing could be more exquisite or more delicately poetic than "A French-Canadian Village" one of smaller etchings deserving special attention."<sup>10</sup>



8. Clarence Gagnon, Oxen Ploughing, 1904



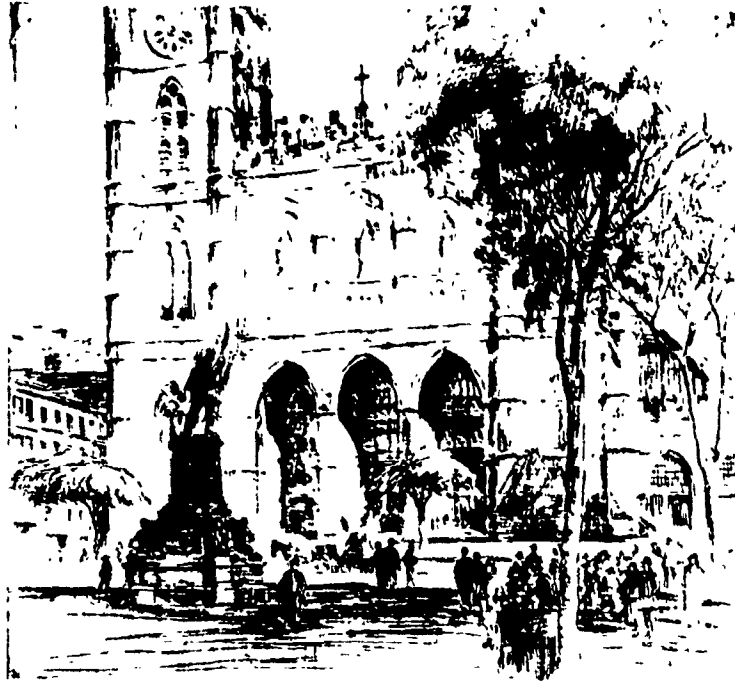
9. Henry Ivan Neilson, A Canadian Pastoral



10. Clarence Gagnon, Le Mont St. Michel, 1907



11. Henry Ivan Neilson, Chapel, St. Pierre, Orleans Island, 1927



12. Herbert Raine, Notre-Dame, Montréal, 1924-25



13. Henry Ivan Neilson, Basilica, 1928



C'est dans ses marines et ses représentations urbaines que Neilson introduit l'aspect de la vie moderne dans ses eaux-fortes et par la même occasion ouvre la porte à la modernité. Par l'utilisation occasionnelle d'éléments qui représentent l'industrialisation et le progrès technologique dans ses oeuvres (ill. no. 3, 7, 17, 19 et 21), Neilson démontre qu'il est en désaccord avec la limitation des sujets traités par l'académie. Néanmoins, il continue à produire ses gravures en utilisant les principes de l'académie, par exemple la composition, la perspective, et le réalisme .

Au Québec, la gravure n'avait pas atteint le sommet de sa popularité et probablement loin de là car elle était seulement dans ses débuts quand Neilson est revenu d'Europe. Parmi les pionniers de la gravure au Québec, il y avait Clarence Gagnon, Herbert Raine, Henry Ivan Neilson et aussi d'autres graveurs qui ont pris une place prédominante dans le milieu de la deuxième décennie. Ceux qui ont commencé à percer dans le domaine de la gravure au Québec après Neilson ne seront pas examinés ou mentionnés dans cette thèse (à l'exception des étudiants(es) de Neilson), non pas en raison d'un manque d'importance qu'ils ont eu pour l'avancement de ce médium, mais pour limiter l'étendue de la recherche.

Clarence Gagnon fut sans doute un des premiers à pratiquer l'eau-forte avec un brio qui lui valut immédiatement une reconnaissance européenne. Les estampes qu'il réalise en 1904 et 1909 en France, en Italie et en Espagne font de lui un pionnier de la gravure québécoise moderne. Grand admirateur de Rembrandt, et fortement influencé par le courant whistlérien, Clarence

Gagnon gravera surtout des sujets européens avant de se consacrer presque exclusivement à la peinture, . . .<sup>11</sup>

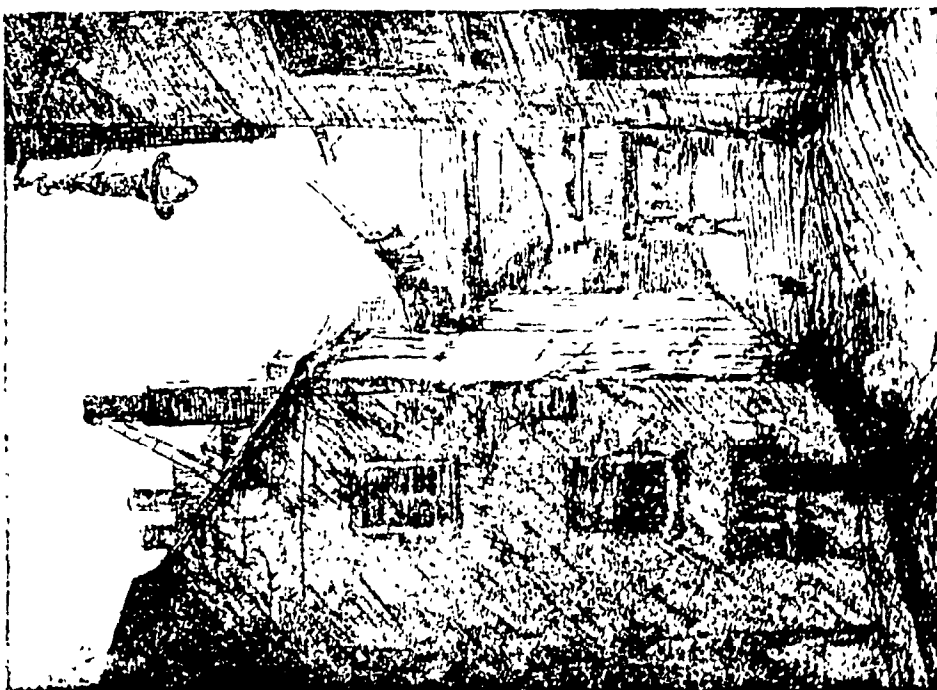
C'est aux environs de 1915 que Gagnon, Raine et Neilson se retrouvent ensembles membres de la Royal Canadian Academy. À partir du fait qu'ils se sont cotoyés dans des associations et expositions, on peut suggérer l'existence de similitudes dans leurs oeuvres. On retrouve dans les gravures de Neilson numérotées 9 et 11 et dans celles de Gagnon numérotées 8 et 10 une même atmosphère de paix et de tranquillité, ainsi que des thèmes semblables. Les illustrations numérotées 8 et 9 commémorent l'oeuvre de Millet, "L'Angelus" par la représentation de paysans et par l'élaboration des plans dans leur oeuvre. Dans chacune de ces oeuvres les sujets principaux prennent une place prédominante à l'avant plan et ceci très proche de l'observateur. Peu d'importance est accordée aux autres plans relativement à l'avant plan. Tandis que, les illustrations numérotées 10 et 11 se rapprochent l'une de l'autre par la manière dont la perspective est accentuée. C'est l'importance accordée à la rue qui intensifie la profondeur dans leur eau-forte. Quant à Raine, certaines représentations urbaines s'apparentent à celles de Neilson, comme dans les illustrations numérotées 12 et 13. Dans ces illustrations, c'est dans le sujet traité et la présentation frontale et imposante de la basilique comparativement aux personnages illustrés, que Neilson et Raine se rapprochent. Denis Martin présente un autre aspect partagé par Neilson et Raine: "Parmi les quelques graveurs qui travaillent au Québec dans les années 1920, seul Herbert Raine (qui commence à

exposer ses oeuvres en 1914) peut être comparé à Neilson pour son attachement aux techniques de l'eau-forte et sa profonde curiosité envers les différentes subtilités de ce médium."<sup>12</sup> Cet amour pour la technique, Neilson le fait valoir dans ses oeuvres. Un des journaux de Toronto, datant de 1914, élabore sur une exposition dont Neilson faisait partie et nous fait sentir que le résultat obtenu dans ses gravures démontre qu'il maîtrise aisément la technique:

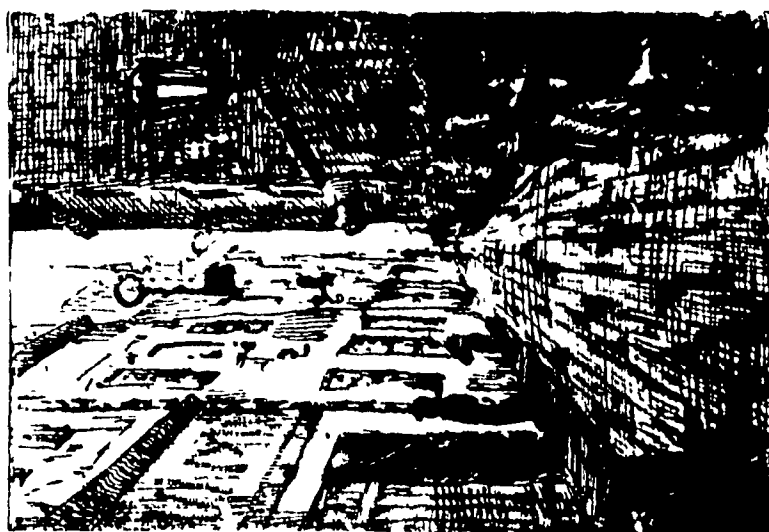
There are several new names among the exhibitors, and no pictures stand out more prominently than those of H. Ivan Neilson, a newcomer to Toronto from Quebec. Mr. Neilson's etchings are marked by their beauty of finish. They combine a strength and a delicacy that so few of the modern etchers seem to have the patience to attain. A single glance will not exhaust his work, but new details and perfections come out as one continues the examination. His pictures are never uneven or marked by carelessness in the matter of minor points.<sup>13</sup>

Une autre particularité intéressante chez Neilson, est l'utilisation de l'aspect moderne qui se retrouve dans ses eaux-fortes représentant le Port de Québec, le vieux Québec et des marines (ill. no. 3, 17 et 19), sujets peu traités à Québec à l'époque. Il avait de plus la possibilité de les composer à partir de son voilier (ill. no. 3, 5 et 19), ce qui n'était généralement pas le cas des autres artistes québécois et canadiens.

Neilson chérissait deux autres médiums: l'aquarelle et la peinture. On peut lire dans l'annexe B qu'il performait aussi bien dans la peinture que dans la gravure.



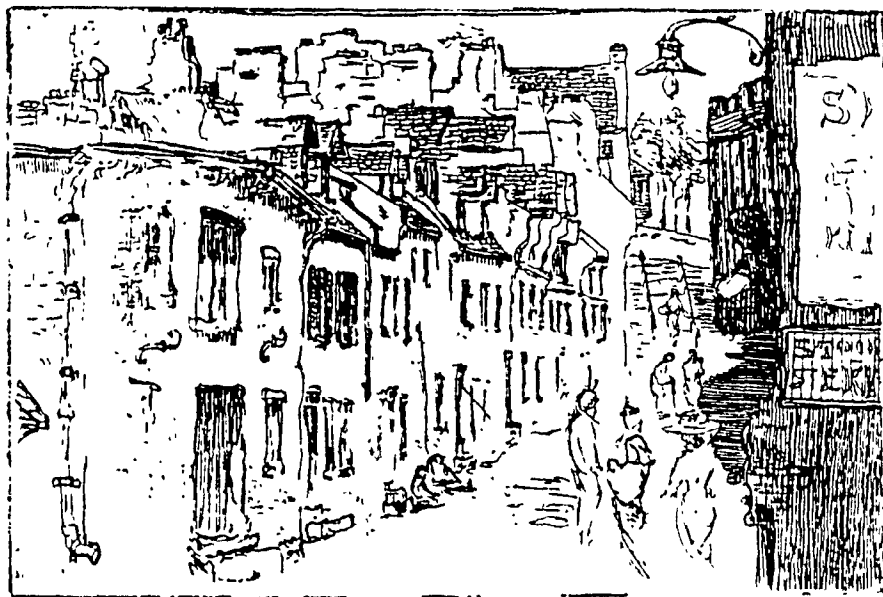
14. Simone Hudon Rue Sous-le-Cap à Québec, 1936



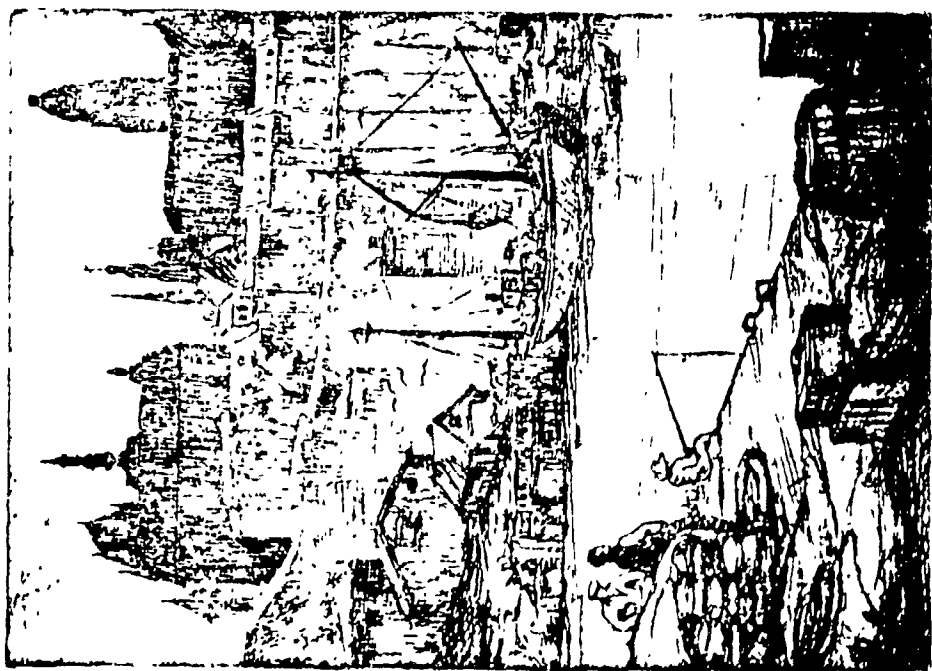
15. Albert Rousseau, Autrefois, vers 1930



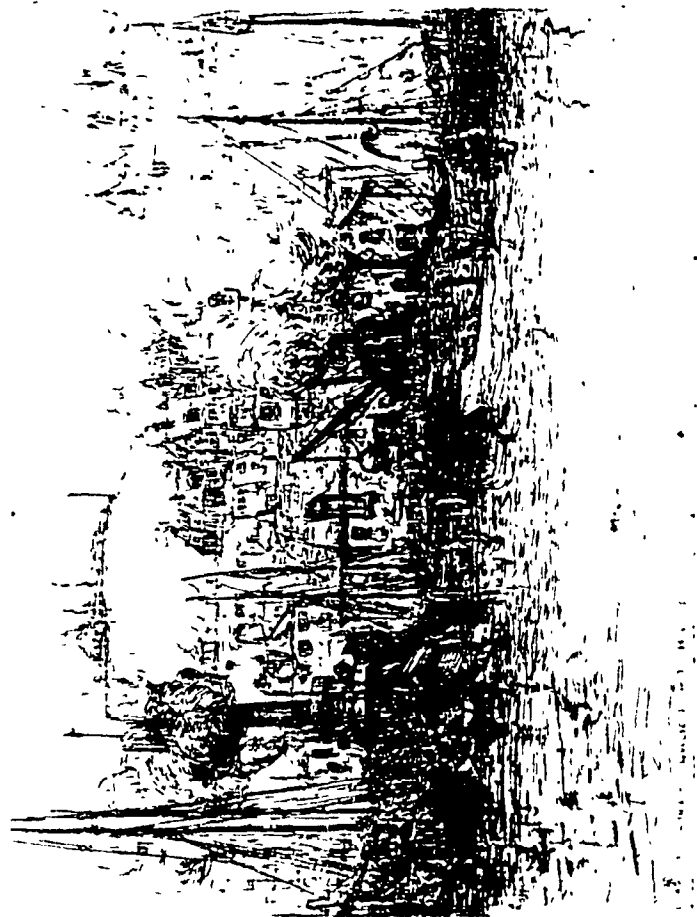
Rue Couillard à Québec Simone Hudon.  
16. Simone Hudon, Rue Couillard à Québec, vers 1940



17. Henry Ivan Neilson, Champlain Street Québec, 1911



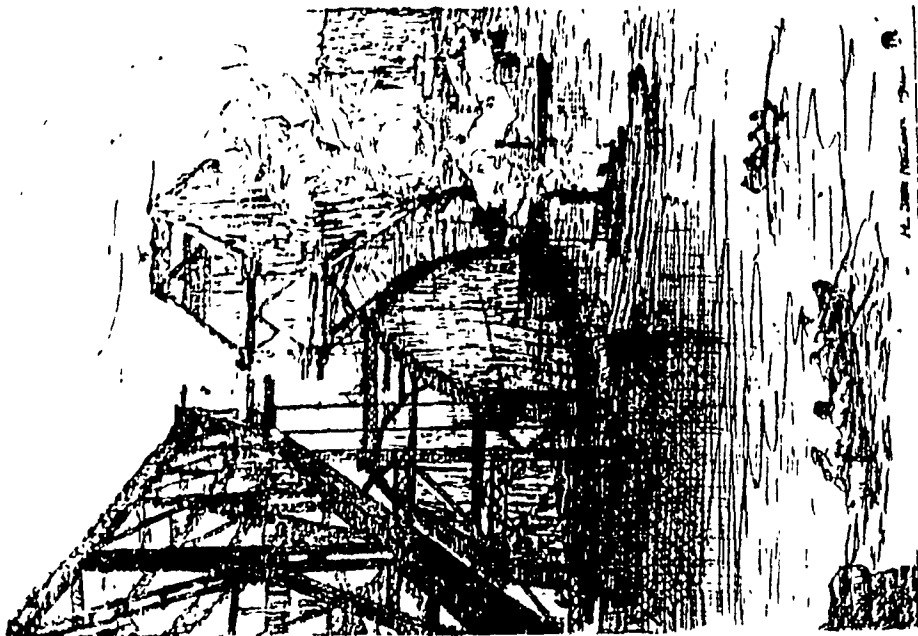
18. Simone Hudon, Québec vu du port, vers 1940



19. Henry Ivan Neilson, The Harbour Québec, 1910



20. Henry Ivan Neilson, Blacksmith Shop, Cap Rouge, 1920



21. Henry Ivan Neilson, The Quebec Bridge

Central Span, 1916

Sa personnalité d'homme modeste et ses obligations familiales ont affecté puis fait dévier sa carrière d'artiste vers celle de l'enseignement et du directorat. Malgré la diminution de sa production artistique, son oeuvre ne s'est pas éteinte. Elle a continué à vivre à différents niveaux de vitalité à travers les oeuvres de ses étudiants, principalement dans celles de Simone Hudon:

L'oeuvre gravé de Simone Hudon constitue un ensemble assez homogène dont les principales caractéristiques l'apparentent à d'emblée à la production des principaux aquafortistes attachés à la description du Québec. "Pittoresque", dans la première moitié du siècle. Le projet de Simon Hudon relié à la vieille ville de Québec situe l'artiste dans le sillage immédiat de son maître Henry Ivan Neilson, . . . avec le même souci de préserver et perpétuer le charme pittoresque de Québec.<sup>14</sup>

La vie à la campagne, le port de Québec, les sujets religieux et la ville de Québec résument le contenu de la majeure partie des eaux-fortes, peintures et aquarelles de Simone Hudon (ill. no. 14, 16, 18). Elle poursuit sa carrière d'artiste en s'inspirant des mêmes thèmes et médiums que Neilson (ill. no. 7,17,19). En plus, elle traite ses gravures avec une maîtrise de la technique tout comme son professeur l'a fait. Jean Paul Lemieux affirme qu': "elle possède son métier à fond et peut aussi créer à sa guise des compositions remplies de difficultés techniques que tout autre trouverait insurmontables."<sup>15</sup>

A sa mort Hudon avait une collection d'une centaine de gravures d'inspiration québécoise et était reconnue comme une des meilleures graveuses de sa génération. Tout comme pour beaucoup des oeuvres



de Neilson, celles de Hudon s'attachent à préserver la mémoire d'événements. Cette envie de mettre sur papier le moment historique se retrouve dans les eaux-fortes de Neilson par la représentation de métier en voie de disparition (le forgeron ill., no. 20), de pont en construction (ill., no. 21) ou par le va-et-vient de la ville (ill., 7,17) ou du port (ill.,19). Dans celles de Hudon c'est par son interprétation des rues de la ville (ill., 14,16) avec ses édifices qui sont sujets à la démolition qu'elle veut marquer le présent, pour l'offrir à des générations à venir. Omer Parent, Albert Rousseau (ill., 15) et Barbara Stephens O'Halloran eux(elles) aussi ont voulu fixer l'heure et les choses changeantes de la ville de Québec, Parent par ses photographies et son film, Rousseau par son livre de gravures et S. O'Halloran par ses gravures recueillit dans trois livres représentant la ville de Québec et d'Ottawa.

En ce qui a trait au pittoresque rural, Simone Hudon ne fut pas la seule étudiante de Neilson qui le choisit comme sujet à graver. Arline Gagnéux, Maurice Gaudreault, Albert Rousseau et Margueritte Scott O'Donnell ont reproduit des scènes rurales, soit en eau-forte ou en gravure sur bois, pour des expositions et/ou des illustrations pour livres et journaux.

Les illustrations numérotées 6, 7, 14 et 17 se rapprochent l'une de l'autre par le sujet ainsi que par l'effet de tunnel qui accentue la perspective et non par le traitement de la ligne. Dans celles numérotés 16 et 17 la perspective est encore présentée de façon similaire mais cette fois-ci en donnant une courbe à la direction du

point de fuite. Les oeuvres numérotées 14 et 17 de Hudon laissent entrevoir des traces de la modernité par l'utilisation d'éléments qui représentent la présence d'électricité tout comme dans les oeuvres de Neilson numérotées 7, 11 et 17. L'équilibre et le rythme sont présentés dans l'illustration numérotée 18 de manière analogue à celle de Neilson numérotée 19. C'est par la répétition des lignes verticales provenant des mâts de bateaux, de clochers et de toitures affinées qu'un rythme est apparaît dans ces oeuvres. Par contre, Neilson change ce rythme pour équilibrer son oeuvre en utilisant un mouvement circulaire donné par la fumée provenant de bateaux et de cheminées d'usines. Tandis que Hudon rééquilibre son oeuvre en accordant presque autant d'importance aux lignes obliques et horizontales qu'à celles verticales. Dans les deux oeuvres, les artistes amènent l'observateur à faire circuler l'oeil partout dans l'oeuvre.

En résumé, on retrouve des éléments similaires des oeuvres de Neilson dans celles de ses étudiants(es) et ce, malgré le fait que ce ne sont pas tous ses étudiants(es) qui les ont vues. Ces similarités sont aux niveaux du choix du thème, de la manière d'utiliser la perspective et d'élaborer la composition dans leurs oeuvres, de l'aspect technique, d'une approche différente de l'académie de traiter les oeuvres et de l'adoption du médium de la gravure dans leur production. Cette influence a pu aussi se transmettre par son enseignement qui était axé sur l'importance d'apprendre à voir ce qui nous entoure. Il y a beaucoup de facteurs qui font que plusieurs des étudiants de Neilson ont choisi ce médium dans la poursuite de

leur carrière d'artiste. Il est fort probable que le fait que Neilson soit professeur de gravure tout en ayant atteint une certaine popularité dans sa carrière de graveur, a été un facteur considérable qui a amené ses étudiants à poursuivre le développement de ce médium.

## NOTES

<sup>1</sup>Yvan Lamonde et Esther Trépanier, L'avènement de la modernité culturelle au Québec (Québec: Institut québécois de la recherche sur la culture, 1986), 13.

<sup>2</sup>Ibid., 14.

<sup>3</sup>Ernest S. Lumsden, The Art of Etching, Seely Service and Co., 1924; new ed., (New York: Dover, 1962), 310.

<sup>4</sup>Ibid., 288.

<sup>5</sup>James Laver, A History of British and American Etching (New York: Dodd, Mead and Co., 1929).

<sup>6</sup>Ibid., 72.

<sup>7</sup>Ibid., 79.

<sup>8</sup>Denis Martin, L'estampe au Québec, 1900-1950 (Québec: Musée du Québec, 1988), 27.

<sup>9</sup>Ibid., 28.

<sup>10</sup>"..atile Artist Interprets Quebec", Toronto Mail and Empire, 17 mai 1919.

<sup>11</sup>Denis Martin, L'estampe au Québec, 1900-1950 (Québec: Musée du Québec, 1988), 22.

<sup>12</sup>Ibid., 111.

<sup>13</sup>"Pictures Shown By Local-Etchers, Excellent Exhibition That May Now Be Seen in the Grange Gallery, Several New Artists. Mr.S.H.Maw Will Give a Demonstration of How Etchings Are Produced." Toronto, 1914.

<sup>14</sup>Denis Martin, L'estampe au Québec, 1900-1950 (Québec: Musée du Québec, 1988), 101.

<sup>15</sup>Monique Duval, "Au fil des côtes de Québec: Une exposition unique à Place Royale", Le Soleil, Québec, 17 juin 1977, A-10.

## CHAPITRE 6

### ASSOCIATIONS ET DIRECTORAT

Dans les chapitres précédents, on a vu que Neilson fût important dans le domaine de la gravure québécoise moderne et canadienne, dû à ses oeuvres et son enseignement. C'est par l'entremise de sa participation dans différentes associations artistiques qu'il a pu exprimer son art et le faire valoir au yeux d'un public initié et influent. Etant donné que plusieurs associations ont joué un grand rôle dans la promotion et l'évolution de la gravure au Canada, le fait que Neilson soit membre de plusieurs et même président et membre fondateur de l'une d'elle, démontre un autre aspect de sa contribution pour le développement de la gravure. Cette citation tiré de The Canadian Encyclopedia, explique brièvement l'apport des associations canadiennes envers la gravure.

Further annual exhibitions at the gallery from 1914 to 1917, and the decision of other art bodies, notably the Assn [sic] of Montréal, the Ontario Society of Artists and the Royal Canadian Academy, to recognize printmaking as a legitimate art form on its own, contributed to the foundation in 1916 of the Society of Canadian Painter-Etchers/Engravers. This society, with Thomson as its first president, drew artists from across the country, including Herbert Raine of Montréal, Henry Ivan Neilson of Québec, who was to form and become the first president of the Québec Society of Artists in 1920, and Walter J. Phillips of Winnipeg.<sup>1</sup>

Il est rapporté seulement dans une autre source de référence que Neilson soit membre de Society of Canadian Painter-Etchers/Engravers<sup>2</sup>. Par contre, on retrouve dans beaucoup de livres, articles et encyclopédies qui traitent de l'art, que Neilson fut membre de: Society of Scottish Artist, Etchers Edinburgh Arts Club, Royal Canadian Academy et Quebec Society of Artists.

La Quebec Society of Artists dont le premier président et membre fondateur fut Neilson semble créer quelques confusions quant à la date de sa création; on retrouve 1911 <sup>3</sup>, 1916 <sup>4</sup> et 1920 <sup>5,6</sup>, et ce, avec le nom de Neilson comme membre fondateur. La longévité de cette association ne semble pas mieux déterminée, mais seulement qu'elle fût de courte durée. Il a été mentionné que Neilson a organisé, en 1915 une collecte de peintures à offrir à l'encan de Canadian Artists' Patriotic Fund pour la première guerre mondiale.<sup>7</sup>

De ses associations, il est difficile de trouver d'autres gestes concrets que Neilson a pu faire pour encourager le développement de la gravure, si ce n'est que d'exposer avec elles et d'en être membre élu.

Afin d'avoir une meilleure idée de la fonction de ces associations dans le domaine des arts, voici les activités de Royal Canadian Academy of Arts:

- *Consultants*: Les membres de l'Académie agissent à titre d'experts-conseils auprès des entreprises et des associations en ce qui a trait à une multitude de questions sur les différentes disciplines artistiques

- *Expositions*: Jusqu'à 1971, l'Académie parrainait une exposition nationale annuelle. . . .
- L'Académie poursuit ses programmes d'expositions à titre de projets spéciaux.
- *Information*: Le secrétariat de l'Académie possède ses dossiers sur les académiciens passés et actuels, qu'il met à la disposition des historiens de l'art, des étudiants en art et de quiconque a besoin de ce genre de renseignements. . . .
- *Fonds de fiducie*: Le fonds de fiducie de l'Académie sert à encourager les arts visuels au Canada, au moyen d'octrois versés à des étudiants en art et à des galeries publiques.<sup>8</sup>

On présume que les autres associations avaient des buts un peu semblables à celle-ci. Donc l'apport de Neilson, par sa présence dans ces associations, est de contribuer à différents niveaux à certaines de ces activités et d'influencer par son choix d'expression artistique les autres membres et le public qui voit et entend ses discours. Comme par exemple celui qu'il a donné sur l'art de la gravure à l'eau-forte à Toronto. Dans la Royal Canadian Academy, il est difficile de déterminer le niveau d'influence qu'il avait en tant que membre associé, mais il est certain que dans la Quebec Society of Artists, Neilson avait sûrement un rôle plus déterminant dans le choix des oeuvres, de l'artiste à encourager et dans la direction à prendre de la société car il était le président et membre fondateur. Le fait de créer une nouvelle société artistique a par conséquent touché d'autant plus de personnes, donc plus de chances de faire la promotion de l'art et de la gravure.



## DIRECTORAT

Une description précise et complète du rôle qu'a eu Neilson à la direction de l'Ecole des Beaux-Arts de Québec n'est pas disponible dû au manque d'informations écrites à ce sujet et au fait que les étudiants(es) interviewés(es) n'étaient pas à l'Ecole des Beaux-Arts pendant cette période ou ils(elles) ne se souviennent plus de ce que Neilson a fait lorsqu'il occupait cette fonction. Par contre, la correspondance de Paul Lavoie, le recueil historique de Léo Blet et les souvenirs de sa fille donnent un aperçu de la façon dont il dirigeait l'école.

D'après les lettres de Lavoie à Hoffman, ancien professeur de l'école, Neilson a pris son rôle de directeur de l'Ecole des Beaux-Arts très au sérieux et il était tout à fait à la hauteur de son poste de octobre 1929 jusqu'à sa mort en avril 1931. Comme événement plus concret pour appuyer ces dires, on peut lire que Neilson a soutenu les cours d'anatomie et même a vu à les continuer et à les améliorer malgré les objections de la part du clerge. En plus, il s'est efforcé de réparer depuis son ascension au directorat "les impressions défavorables" provenant du règne du directeur Bailleul, que les hommes d'affaires se faisaient de l'Ecole des Beaux-Arts de Québec. C'est-à-dire que l'école n'était pas très bien organisée. Ce qui a eu pour effet de diminuer l'intérêt comparativement à celui porté à l'Ecole des Beaux-Arts de Montreal.<sup>9</sup> Helene Neilson parle de Bailleul et de ses fonctions à la direction dans ces termes: "He [Bailleul] was supposed to be the director, but he didn't have any idea of

administration. So more and more my father found himself doing administration. Because my father got on well with people, he could see what needed to be done. He was a Quebecer and he knew everybody. . . .<sup>10</sup> Sous le directorat de Neilson, l'école reçut une nouvelle impulsion et les progrès des étudiants(es) ont été révélés dans plusieurs concours.<sup>11</sup> En tant que directeur, Neilson a écrit dans le rapport annuel de 1929-1930 au Secrétaire et Régistrare de la Province que: "L'école a participé avec succès à différents concours et expositions, entre autres les concours: Willingdon où 2 mentions ont été obtenues, la National Academy of Design, 3 et l'exposition de la Corporation des Architectes Canadiens, une.<sup>12</sup>

Neilson ne resta pas longtemps à la direction dû à la maladie qui l'atteint deux ans après sa nomination. Son règne fut court mais efficace, les citations suivantes le démontrant bien. Blet raconte dans son recueil sur l'histoire de l'école que:

Ces quelques mois ne suffirent pas à affirmer sa direction et en récolter tous les fruits, mais il resta assez de temps pour gagner l'estime de tous ceux qui l'ont connu et savaient l'apprécier à sa juste valeur. Ivan Neilson avait un grand sens de l'organisation et gouverna l'école avec sagesse. . . .<sup>13</sup>

Dans ses lettres à Hoffman, Lavoie appuie cette opinion et écrit: "Il avait été lui-même l'un des premiers artisans de cette oeuvre. Sous sa direction, l'école prit un nouvel essor et il sut par sa propre valeur, rallier les esprits à l'idée qui avait présidée à sa fondation. Son ascension à un poste qu'il méritait si hautement fut la dernière étape de sa carrière".<sup>14</sup>

Mieux que quiconque, vous avez pu vous rendre compte de la contribution artistique et pédagogique qu'il a apportée au progrès de l'Art chez-nous. Les nombreux citoyens qui le connaissaient et savaient apprécier ses qualités de compétence et de dévouement, ont toujours pensé qu'il avait été, dès le début, le pilier de l'École de Québec. Vous savez qu'ils avaient raison. . . .<sup>15</sup>

Dans les lettres de Lavoie, il n'y a pas que des éloges; on retrouve un extrait d'une lettre que Neilson lui a envoyée dans laquelle il fait part de ses préoccupations au sujet de l'École des Beaux-Arts de Québec: "The futur of the school and the general outlook of Art in the Province are compromised there by in several aspect". Neilson souligne premièrement, que les étudiants(es) arrivent à l'École des Beaux-Arts en ayant un manque de culture générale; deuxièmement qu'il y a un manque de dévouement de la part de quelques professeurs français.<sup>16</sup>

Lorsque Neilson parle du manque de connaissance générale des étudiants(es), il inclut le fait que les étudiants(es) ne savaient pas dessiner. Le bagage de connaissances artistiques que possédaient les étudiants(es) à leur arrivée à l'École des Beaux-Arts était restreint malgré que leur aptitude pouvait différer d'un(e) étudiant(e) à l'autre. Parent dit que tout ce qu'il avait appris à faire en art avant d'aller à l'École des Beaux-Arts était "presque rien, c'était copier un pot, des petites choses comme ça."<sup>17</sup> Pour Neilson, il était très important de savoir bien dessiner, surtout avant de suivre le cours de gravure. C'est ce que sa fille confirme dans l'entrevue, "I know he was, he felt that .., he wanted all the students, before they

attended to do etching particularly. To be able to draw well, you know."<sup>18</sup> C'est sûrement pour cette raison que les cours de gravure n'étaient pas offerts aux étudiants(es) de première et parfois deuxième année. Elle parle aussi d'une inquiétude et aussi probablement l'une des raisons majeures des autres préoccupations élaborées précédemment. Sa fille mentionne: "I think he was concerned that students went through the art school without being able to make a living with art. It was important and particularly important than came the depression, you see."<sup>19</sup> Pour Neilson, il était important que les étudiants(es) sortants de l'Ecole des Beaux-Arts soient aptes à trouver un emploi relatif à ce qu'ils(elles) ont étudié à cette école. Neilson voyait que c'était dans l'intérêt de l'école de garder les cours d'anatomie et de gravure car il y avait une demande d'illustrations des parties de l'anatomie dans les livres de médecine. La gravure était aussi utilisée dans bien d'autres sortes de livres, entre autres les livres d'enfants. L'art décoratif était un autre cours que Neilson encourageait car il était utile pour l'affichage et la décoration intérieure. Le dessin d'anatomie, la gravure et les arts décoratifs offraient des accès au marché du travail, mais demandaient une compétence en dessin afin de pouvoir maîtriser ces cours. Il est fort probable que lorsque Neilson parle du manque de culture générale des étudiants(es) il ne veut pas parler seulement du dessin et de connaissance artistique, mais plutôt des arts du langage, des mathématiques, des sciences, etc... . Neilson ne se préoccupait pas seulement de l'aspect commercial de l'art, dans le but que ses étudiants aient un emploi plus tard, mais il respectait aussi l'art pour

ses valeurs creatives et expressives. Il voyait les possibilités de faire de l'art en tant qu'artiste. C'est ce qu'il démontrait dans le contenu de ses cours de gravures et probablement d'autres cours et par son exemple en tant qu'artiste graveur connu au Canada, en Europe et en particulier au Québec. Les étudiants(es) et le public pouvaient percevoir ces facettes de Neilson. C'est aussi par son dévouement pour les arts et les étudiants que Neilson a su gagner l'appréciation du public. Cette dernière citation de Lavoie le démontre bien et conclut ce chapitre. "J'ajoute ces quelques lignes à ma lettre d'hier, je vous fait part du décès de M. H. Ivan Neilson. Les journaux sont unanimes à déplorer sa disparition prématurée et à regretter la perte très lourde qu'elle constitue pour l'Ecole qu'il dirigeait avec compétence et dévouement depuis deux ans."<sup>20</sup>

## NOTES

<sup>1</sup>The Canadian Encyclopedia vol. III, Edmonton, Hurting Publishers, 1985, s.v. "printmaking", 1485.

<sup>2</sup>Jan Johnson, "Proposal for an Exhibition of Etchings of Henry Ivan Neilson", Québec, Archives du Musée du Québec, 2.

<sup>3</sup>Denis Martin, L'estampe au Québec, 1900-1950 (Québec: Musée du Québec, 1988), 110.

<sup>4</sup>Helen R. Neilson, "Henry Ivan Neilson", Montréal, 14.

<sup>5</sup>The Canadian Encyclopedia vol. III, Edmonton, Hurting Publishers, 1985, s.v. "printmaking", 1485.

<sup>6</sup>Russel J. Harper, Early Painters and Engravers in Canada (Toronto: University of Toronto Press, 1970).

<sup>7</sup>Helen R. Neilson, "Henry Ivan Neilson", Montréal, 14.

<sup>8</sup>"Royal Canadian Academy of Art", Toronto, après 1980, s.v. description de l'académie, 1.

<sup>9</sup>Paul Lavoie, Lettre à Hoffman, 19 avril 1931, Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621/16/2, 7.

<sup>10</sup>Helen R. Neilson, Interviewé par auteur, 18 juin 1990, Montréal, 5.

<sup>11</sup>Léo Blet, "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec", Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621/16/2, 16.

<sup>12</sup>Henry Ivan Neilson, "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec 1929-1930". Rapport du Ministre, Secrétaire et Registraire de la Province, Québec, 1930, 256.

<sup>13</sup>Leo Blet, "L'École des Beaux-Arts de Québec", Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621-16-2, 15.

<sup>14</sup>Paul Lavoie, Lettre à Hoffman, 28 avril 1931, Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621-16-2, 1.

<sup>15</sup>Lavoie Paul, Lettre à Hoffman, 27 avril 1931, Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621-16-2.

<sup>16</sup>Paul Lavoie, Lettre à Hoffman, 19 avril 1931, Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621-16-2, 7.

<sup>17</sup>Omer Parent et Mme. Parent, Entrevue par auteur, 26 oct. 1989, Montréal, 7.

<sup>18</sup>Helen R. Neilson, Entrevue par auteur, 18 juin 1990, Montréal, 9.

<sup>19</sup>Ibid., 18.

<sup>20</sup>Paul Lavoie, Lettre à Hoffman, 28 avril 1931, Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621-16-2, 1.

## CHAPITRE 7

### CONCLUSION

Pour conclure cette these, voici un résumé des réponses aux questions élaborées dans la première page de l'introduction. Il est presente de manière à donner un aperçu global de la contribution de Henry Ivan Neilson envers le médium de la gravure et ceci sans respecter l'ordre dans lequel les questions sont exposées dans l'introduction.

Henry Ivan Neilson fut non seulement artiste, mais aussi graveur, enseignant, directeur de l'Ecole des Beaux-Arts, membre d'associations artistiques canadiennes et écossaises, premier président et membre fondateur de Quebec Society of Artists. C'est à travers ces principales occupations qu'il a joué un rôle déterminant dans l'évolution de la gravure au Québec et au Canada. Cet homme modeste et généreux, plutôt conservateur et réservé a donné un souffle de vie à ce médium qui n'était qu'au stade d'embryon au debut du vingtième siècle.

La gravure au Québec n'avait guère de popularité dans le milieu artistique. C'est surtout dans les journaux et les livres illustrés qu'on percevait son existence. Les quelques artistes qui pratiquaient cet art ont dû recevoir leur formation en Europe ou aux Etats-Unis.



L'Ecole des Beaux-Arts de Quebec fut le berceau de l'enseignement de la gravure au Canada, tout particulièrement celle à l'eau-forte. Neilson y enseigna dès son ouverture et fut donc le premier à offrir ses connaissances techniques et professionnelles en gravure dans une institution publique consacrée à l'art.

Avant d'entreprendre une carrière d'enseignant à l'Ecole des Beaux-Arts, Neilson fut tout d'abord ingénieur mécanique pour ensuite décider à trente-et-un ans de changer de profession et d'étudier les arts dans différentes académies en Ecosse, en Belgique et en France. C'est sous la tutelle de Ernest S. Lumsden, qui est l'auteur du célèbre livre The Art of Etching que Neilson parlit son métier d'artiste graveur. Il débute donc sa carrière d'artiste en Europe, où il expose, ceci particulièrement en Ecosse, là où il joint une association et un club d'artistes.

Il revient au Canada au début de la première décennie et continue à vivre de son art. Suite à l'offre que la province de Québec lui fait et à sa responsabilité d'autant plus exigeante de père de famille, Neilson accepte de devenir principalement professeur de gravure, dessin et peinture à l'Ecole des Beaux-Arts de Québec en 1921. Préalablement à sa position à cette école, Neilson avait déjà commencé à promouvoir la gravure au Canada, de plusieurs façons, soit par: le discours qu'il a fait à Toronto sur l'eau-forte; sa présence et l'influence qu'il a eue en tant que membre ou président dans des associations canadiennes qui encourageaient le développement de l'art et par conséquent de la gravure; ainsi que par la qualité de ses

oeuvres peintes et gravées qu'il exposa dans différentes galeries et musées canadiens.

Les gravures de Neilson se distinguent de celles des graveurs(es) canadiens(nes) de son époque, par des éléments de représentation moderne et industrielle qu'on retrouve dans plusieurs de ses marines et aussi dans ses oeuvres sur le vieux Québec. Neilson a introduit la modernité dans ses eaux-fortes, par le choix des sujets traités, car il ne se limitait pas aux sujets imposés par la pratique académique. Cependant, il a créé ses oeuvres en respectant les autres composantes de l'académie.

De sa formation en Europe, il semble avoir été plus attiré par la manière anglaise introduite par Seymour Haden et James Abbott Whistler de graver, que par l'idéologie de la modernité. De Lumsden, il acquit une grande connaissance des techniques de la gravure, qui se refléta dans sa production artistique et son enseignement. C'est avec une grande maîtrise du médium que Neilson a introduit une note fraîche, indépendante et vigoureuse dans le monde de l'estampe canadienne et est devenu un célèbre aquafortiste. Sa grande connaissance technique et son attirance envers le pittoresque rural, la ville de Québec et ses marines se manifeste dans ses oeuvres et indirectement dans son enseignement.

Malgré que l'enseignement de Neilson soit en général influencé par l'académie, il demeure qu'une atmosphère d'atelier libre règne dans son cours de gravure. On retrouve donc dans son enseignement

des préoccupations reliées: au respect de l'étudiant(e); à une attitude généralement non directive; d'une liberté de choisir les sujets représentés; à un sens critique des travaux des étudiants(es), sur des notions de perspective, de mise en page et d'atmosphère; à un souci de l'observation; à une bonne utilisation des matériaux et de la technique; à un désir de développer le jugement et le discernement chez ses étudiants(es). En résumé, Neilson encourageait l'étudiant(e) à acquérir et à maîtriser la connaissance technique de la gravure, tout en s'exprimant dans les limites du dessin réaliste. Cette limitation serait une énorme contrainte aujourd'hui, mais ne semblait plus ou moins l'être à l'époque où Neilson enseignait. Plusieurs de ses étudiants(es), dont Simone Hudon, Marguerite S. O'Donnell, Omer Parent, Alfred Pellan et Albert Rousseau ont continué à utiliser ce concept d'atelier libre dans leur enseignement des arts.

Il semble avoir beaucoup de points communs entre la manière d'enseigner de Lumsden, celle de Neilson et celle adoptée par quelques graveuses/enseignantes interviewées. Dans son enseignement, Neilson favorisait les rôles de type miroir et moniteur, les aspects de l'observation, l'appréciation et l'expression de soi, en plus de l'approche centrée sur l'étudiant(e). D'après son livre sur l'eau-forte, Lumsden semblait privilégier les mêmes aspects et approche en éducation, ainsi que le rôle de type moniteur que Neilson démontrait. Ce qui diffère entre ces derniers est que Lumsden tend plus vers un rôle de type modèle que miroir. Ainsi

qu'il ne mentionne pas de façon de diriger la classe comme dans le concept d'atelier libre. Par ailleurs, on peut relever des traces de ce concept dans l'analyse de toutes les interviewes pour l'enseignement actuel de la gravure. La différence majeure entre la pédagogie utilisée pour ce médium, de Lumsden jusqu'à aujourd'hui, est que la manière d'aborder l'art maintenant est prise avec une ouverture d'esprit qui se distingue de celle du début du siècle. L'académie ne limite plus la façon de s'exprimer comme elle la limitait à l'époque de Lumsden et Neilson. Par conséquent, les approches et les rôles des éducateurs doivent s'adapter à cette situation. Etant donné que dans l'art d'aujourd'hui (ce qui inclu la gravure) l'emphase est plus sur l'expression, l'idéologie et les concepts artistiques, donc les approches d'enseignement doivent considérer plus le rôle de type mentor et moniteur tout en sachant quand utiliser les autres types de rôles et d'approches. En d'autre terme, c'est de traiter une technique traditionnelle d'une façon non traditionnelle, tout en accordant autant d'importance à l'image et au processus qu'à la technique en soi.

Neilson fut assigné à la position de directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Québec pendant une courte durée, il occupa se poste seulement deux ans et mourut. C'était lors de la crise économique et à ce moment que l'art, plus précisément la gravure avait une tendance à être utilisée ayant comme buts le commerce et l'industrie, ceci soit par les journaux, les livres illustrés, les livres de médecine et dans la publicité. Il était très important pour Neilson que les

étudiants(es) soient formes(es) adéquatement de manière à se trouver un travail dans le domaine des arts. Par ailleurs, on peut remarquer à l'aide des entrevues et des carrières de ses étudiants(es), que les composantes de l'art n'ont pas été affectées par cette priorité dans le contenu de ses cours. Le fait que Neilson fut lui-même artiste graveur démontre qu'il croyait en la gravure comme forme d'expression artistique et non seulement comme outil qui aide à développer le commerce.

En effet, c'est grâce aux efforts de ce pionnier de l'enseignement de la gravure que l'estampe québécoise et canadienne connut un réel essor dans le début du siècle. Plusieurs de ses étudiants(es) dont: Simone Hudon, Arline Gagné, Maurice Gaudreault, Barbara Stephens O'Halloran, Albert Rousseau et Marguerite Scott O'Donnell ont poursuivi leur carrière artistique en utilisant ce médium malgré les difficultés financières et physiques de produire cet art. Dans leurs oeuvres on retrouve des similarités avec celles de Neilson aux niveaux du choix des thèmes, de l'aspect technique et parfois des traces de modernité comme Neilson l'a introduit dans les siennes.

Ces faits historiques sur Neilson démontrent l'importance de l'implication individuelle d'un artiste/enseignant dans le domaine de l'éducation des arts et de la gravure. C'est par son exemple en tant qu'artiste/graveur reconnu et en quelque sorte innovateur dans l'utilisation d'éléments de la modernité dans ses eaux-fortes, en plus par son enseignement utilisant un nouveau concept d'atelier, ainsi que par son poste à la direction de l'École des Beaux-Arts de Québec

et président et/ou membre dans différentes associations artistiques canadiennes et québécoises, que Neilson a été efficace et a eu des répercussions importantes pour l'avancement de la gravure et de l'enseignement de ce médium. On peut encore voir aujourd'hui l'apport de Neilson en regardant l'expansion de ce médium, ainsi que dans la survie de l'approche de l'atelier libre qui est encore utilisé dans l'enseignement de différentes techniques et par la présence des oeuvres de Neilson dans des expositions et publications récentes sur le médium de la gravure au Québec et au Canada.

PUBLICITE POUR L'EXPOSITION DE L'ECOLE

EXPOSITION

DES TRAVAUX DES  
ELEVES DE

L'Ecole des Beaux-Arts

DE

QUEBEC

1921

MODELAGE

DESSIN.

PEINTURE.

MENUSIERIE D'ART.

DU 2 AU 10 JUIN 1921

HOTEL DU GOUVERNEMENT  
QUEBEC

LES CHARGES SONT SOUSCRIPTIONS

11

L'ART ET L'INDUSTRIE

REDACTION, COMPOSITION, IMPRESSION

Nous applaudirons à l'apogée de l'Ecole des Beaux-Arts de Québec comme nous applaudirons à l'excellente œuvre accomplie par nos Ecoliers et nos Ecolières.

Formons des artistes qui fassent honneur au nom canadien et formons de bons ouvriers qui assurent le succès de l'industrie canadienne.

Dans l'art comme dans l'industrie, nous ne pouvons nous séparer. Bien que les deux soient distincts, les Ecoliers et Ecolières colleront en même temps nos diplômes de bons artistes et de bons ouvriers à l'Ecole des Beaux-Arts de Québec.

Tout canadien, en fait, peut se le permettre de vouloir encourager les talents de chez nous et l'industrie nationale. Le plus est possible.

Si notre industrie est florissante, la prospérité chez nous.

Que tous se fassent artistes et ouvriers, c'est la seule solution.

La Machine Agricole Nationale Limitée.

By ... ..

Your Excellency ... .. J. A. ... .. O. D. ... ..

# ANNEXE B

## ARTICLE SUR LES OEUVRES DE NEILSON

accompanied by Miss Annie Lerner, of Montreal, left Saturday evening for Miami, Florida. The party will probably spend two months there and will return to Quebec via New York.

Mr. H. Ivan Neilson, A.R.C.A., who is at present in Toronto, gave an interesting lecture on the Art of Etching. Those who have seen Mr. Neilson's clever black and white studies of Quebec, its harbor and shipping will quite appreciate his qualification to interest his audience.

### Exceptional Qualities Possessed by Mr. H. Ivan Neilson, R.C.A. —To Exhibit Work at Art Exhibition in Toronto.

To those who have been privileged to visit Quebec's distinguished artist's studios at Cape Rouge we feel that they will agree with Kokussai's statement "How shall we hand down to future ages the spirit and form of all the joy and beauty we see filling the universe? Art alone can perpetuate the living realities of the world; the things of Heaven and Buddha; the life of men and women; aye, even of birds and beasts and herbs and trees."

The qualities of Mr. Neilson's large landscape, "An October Day, Cape Rouge Valley," are distinctively and exclusively qualities expressible by paint, and by paint alone; qualities for which it is impossible to find any very satisfactory analogue or equivalent in mere words. The crowning quality of this artist's landscapes is the quaint truth of tone and relation; the subtlety with which they catch the most delicate requirements of the coloring and gradation of visible nature—when we have added to the statement one other that his works are characterized by the most spirited of expressive draughtsmanship. Draughtsmanship, which like human sight itself, suggests for more of form and intricacy and detail than it clearly discloses."

A versatile artist, using three mediums, oil, water color and etching.

Mr. Neilson is exhibiting at the R. C. A. exhibition in Toronto which opens its doors to the public on the 22nd instant, and will remain in Toronto during the winter months when he will open a studio.



## BIBLIOGRAPHIE

"..atile Artist Interprets Quebec." Toronto Mail and Empire 17 mai 1919.

Bailleul, Jan. "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec 1921-1922." Rapport du Ministre, Secrétaire et Registraire de la Province, Québec, 1922.

Bailleul, Jan. "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec 1922-1923." Rapport du Ministre, Secrétaire et Registraire de la Province, Québec, 1923.

Bailleul, Jan. "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec 1928-1929." Rapport du Ministre, Secrétaire et Registraire de la Province, Québec, 1929.

Blet, Léo. "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec." Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621/16/2, version écrite en cursive.

Blet, Léo. "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec." Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621/16/2.

Blouin, Nicole. "Rousseau: Indépendance et liberté." Le Collectionneur, vol. 11, no. 9, 1980, 11.

Brassard, Nicole. "Albert Dumouchel." Quartier Latin 18 février 1965, cité dans Wallot, Jacques. "La pédagogie de Borduas et celle de Dumouchel." MA.Ed. diss., Montréal: Université Concordia, 1972.

David, Athanase. "Lettre à M. Olivar Asselin, au Journal de l'Ordre, 8 mars 1935." cité dans Blet, Léo. "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec." Québec: Archives de l'Université Laval, Fonds 621/16/2, 8.

"Délicate marque de gratitude." Le Soleil Québec, 7 juin 1924.

- Duval, Monique. "Au fil des côtes de Québec: Une exposition unique à Place Royale." Le Soleil Québec, 17 juin 1977, A-10.
- Erikson, Mary, "Styles of Historical Investigation." Studies in Art Education, 1984, Vol.26, No.2, 121-124.
- Galipeau-Doré, Mireille. "L'A.Q.E.S.A.P. Remet une médaille honorifique à Omer Parent." à l'équipe de rédaction de la revue, Vision, Oct. 1983.
- Harper, Russel J. Early Painters and Engravers in Canada. Toronto: University of Toronto Press, 1970.
- Horner, Stan. "In Search of the Roots of Teacher Art: Mirrors, Monitors, Mentors and Models." Canadian Review of Art Education Research, 4 1987: 49-56.
- Hudon, Simone. Au fil des côtes de Québec. Québec: Gouvernement du Québec, 1967.
- Johnson, Jan. "Proposal for an Exhibition of Etchings of Henry Ivan Neilson," Québec: Archives du Musée du Québec.
- Korzenick Diana. "Doing Historical Research." Studies in Art Education, 1984, Vol. 6, No. 2, 125-128.
- La machine Agricole Nationale, Limité. Bureaux et usines à Montmagny. "L'Art et l'Industrie." Exposition, des travaux des élèves de l'Ecole des Beaux-Arts de Québec, juin 1921. Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621/16/2.
- Lamonde, Yvan et Trépanier, Esther. L'avènement de la modernité culturelle au Québec. Québec: Institut québécois de la recherche sur la culture, 1986.
- Laver, James. A History of British and American Etching. New York: Dodd, Mead and Co., 1929.
- Lavoie, Paul. "Henry-Ivan Neilson, An Appreciation." Chronicle Telegraph Québec, 3 août 1931.
- Lavoie, Paul. Lettre à Hoffman, 19 avril 1931, Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621/16/2.

- Lavoie, Paul. Lettre à Hoffman, 27 avril 1931, Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621/16/2.
- Lavoie, Paul. Lettre à Hoffman, 28 avril 1931, Québec, Archives de l'Université Laval, Fonds 621/16/2.
- "Les prix aux élèves de l'Ecole des Beaux-Arts." Le Soleil Québec, 7 juin 1924.
- Lord, René. "Simone Hudon: Superbe Hommage aux Beautés de Québec." Le Nouvelliste, 6 oct. 1977, 17.
- Lumsden, Ernest S. The Art of Etching. Seely Service and Co., 1924; new ed., New York: Dover, 1962.
- MacDonald, Colin S. A dictionary of Canadian Artist Ottawa: Canadian Paperbacks Publishing Ltd., vol. II, 1358.
- Martin, Denis. L'estampe au Québec, 1900-1950. Québec: Musée du Québec, 1988.
- Neilson, Helen R. Interviewé par auteur, 18 juin 1990, Montréal.
- Neilson, Helen R. "Henry Ivan Neilson." Montréal.
- Neilson, Henry Ivan. "L'Ecole des Beaux-Arts de Québec 1929-1930", Rapport du Ministre, Secrétaire et Registraire de la Province, Québec, 1930.
- Parent, Omer et Mme. Parent. Interviewé par auteur, 26 oct. 1989, Montréal.
- "Pictures Shown By Local-Etchers, Excellent Exhibition That May Now Be Seen in the Grange Gallery, Several New Artists. Mr.S.H.Maw Will Give a Demonstration of How Etchings Are Produced." Toronto, 1914.
- Publicités à l'égard de l'Ecole des Beaux-Arts de la Province de Québec, Québec, Archives de l'Université Laval, Fond Galarneau.
- Read, Herbert. Education Through Art. 3d rev. ed., London, 1956, 204-328.

- Robert, Guy. La peinture au Québec depuis ses origines. Québec: Iconia, 1978.
- Robert, Guy. Rousseau et le Moulin des arts. Montréal: M. Broquet, 1979.
- Rogers, Carl R. Le développement de la personne. Paris: Dunod, 1972. cité dans Durocher, René. " Le rôle de la technique dans l'éducation de l'art." MA.Ed. diss., Montréal: Université Concordia, 1977.
- "Royal Canadian Academy of Art." Toronto. après 1980, s.v. description de l'académie.
- Salaman, Malcolin, C. The Great Painter-Etcher from Rembrandt to Whistler. Londres: Charles Holme, 1914.
- Scott O'Donnell, Marguerite. Interviewé par auteur, 22 juin 1990, Montréal.
- Sherman, Leah. Anne Savage: A study of her Developments as an Artsit/teacher in Canadian Art World, 1925-1950. Montréal: Université Concordia.
- Stephens O'Halloran, Barbara. Interviewé par auteur, 9 juil. 1990, Montréal.
- Sujet B. Interviewé par auteur, 15 fév. 1990, Montréal.
- Sujet F. Interviewé par auteur, 11 fév. 1990, Montréal.
- Sujet M. Interviewé par auteur, 24 fév. 1990, Montréal.
- The Canadian Encyclopedia, Edmonton: Hurting Publishers, 1985, vol. III, s.v. "printmaking".
- Wallot, Jacques. "La pédagogie de Borduas et celle de Dumouchel." MA.Ed. diss., Montréal: Université Concordia, 1972.